ИСКУССТВО КИНО

2005

первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

КИНОКОМПАНИИ «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС»
И «ГЕМИНИ ФИЛЬМ» ПРЕДСТАВЛЯЮТ

ОТ РЕЖИССЕРА «ГЛАДИАТОРА»

ЦАРСТВО НЕБЕСНОЕ

ВО ВСЕХ КИНОТЕАТРАХ С 5 МАЯ

©2004 Twentieth Century Fox

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**АРТХАУС ИЛИ АРТХАОС? ТАК КАК МАССЫ ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ СТРЕМЯТСЯ ПОЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ ЭЛИТОЙ, ПЕРИОДИЧЕСКИ ВСПЫХИВАЕТ МОДА НА ЭКЗОТИЧЕСКОЕ «КИНО УЗКОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ»** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ* ❑**МЕЙНСТРИМ КАК ИСКУССТВО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОТКРЫТИЙ АВТОРСКОЕ КИНО ОТНОСИТСЯ К МЕЙНСТРИМУ, КАК ЭКСПЕРИМЕНТ К ДЕМОНСТРАЦИОННОМУ ОПЫТУ** *АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ* ❑**АКТУАЛЬНОЕ — ЭТО ИСКУССТВО НОНПРОФИТНОЕ ДЕНЕГ, КОНЕЧНО, МАЛОВАТО, НО УЖ ЧЕГО ТОЧНО НЕТ, ТАК ЭТО ИДЕЙ, СМЕЛОСТИ И КРИТЕРИЕВ ОЦЕНОК** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**«АВИАТОР»: БИОГРАФИЯ КАК ТРАЕКТОРИЯ ПОЛЕТА СКОРСЕЗЕ ВОВСЕ НЕ СНИМАЛ СВОЙ ВАРИАНТ «ГРАЖДАНИНА КЕЙНА»... ХОУАРД ХЬЮЗ — ТИПИЧНОЕ ДИТЯ «ВЕКА ДЖАЗА», ВРЕМЕНИ, КОТОРОЕ БОЛЬШЕ СУЩЕСТВОВАЛО В ЛИТЕРАТУРЕ, ЧЕМ В РЕАЛЬНОСТИ** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* ❑**ВСЕМИРНАЯ СЕТЬ: INTERДА! ФИЛОСОФИЮ ПОСТМОДЕРНИЗМА ПРИКОНЧИЛА ОТНЮДЬ НЕ ЕЕ САМОИСЧЕРПАННОСТЬ. ПОСТМОДЕРНИЗМ ПРИДУШЕН В ОБЪЯТИЯХ ТВОРЯЩИХ МАСС. В СЕТИ ВСЕ РАВНЫ** *ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ* ❑**КРЕАТИВ В КВАДРАТЕ ...НИКАКИХ ДОКАЗАТЕЛЬСТВ МОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ НА ЗЕМЛЕ, КРОМЕ СПЕКТАКЛЕЙ И ПРОЕКТОВ, НЕТ** *ПАВЕЛ КАПЛЕВИЧ* ❑**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ НАПАЛМ Я ОЩУЩАЮ СЕБЯ ТУНГУССКИМ МЕТЕОРИТОМ, ПРИ ПАДЕНИИ КОТОРОГО ВСЕ ЖИВОЕ ВОКРУГ ГИБНЕТ** *ВЛАДИМИР ЕПИФАНЦЕВ* ❑**ВСПОМНИТЬ ВСЕ МНЕ КАЖЕТСЯ, МЫ ПРОЖИВАЕМ ЖИЗНЬ СВОЮ, ЧТОБЫ ПОТОМ ВСПОМНИЛОСЬ: НА СТАРОСТИ Я СЫЗНОВА ЖИВУ** *МИХАИЛ КОЗАКОВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДМИТРИЙ КОММ — ПАВЕЛ РУМИНОВ
Российское кино: deadline уже близок?
Разговор пессимиста и оптимиста

16
Конец артхауса?
Анкета «ИК»

30
Искусство без денег. Деньги без искусства
Дискуссия о принципах финансирования некоммерческой культуры

РЕПЕРТУАР

39
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Небесный капитан
«Авиатор», режиссер Мартин Скорсезе

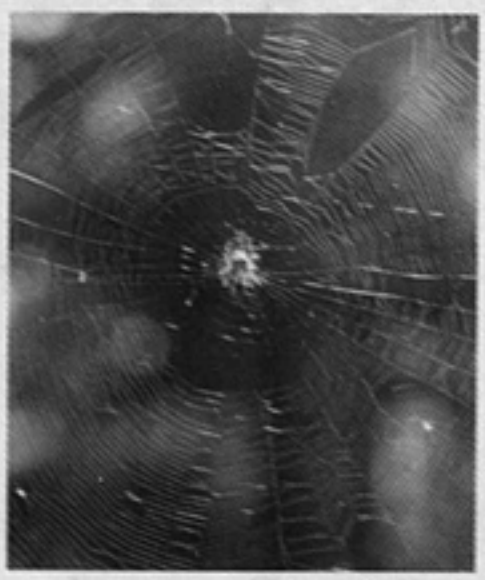
44
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Дистанционное управление
«Удаленный доступ», режиссер Светлана Проскурина

46
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Знак «4-х»
«4», режиссер Илья Хржановский

51
АНТОН ДОЛИН
Собаки с сердцем
«4», режиссер Илья Хржановский

55
НИНА ЦЫРКУН
Секс, ложь и Интернет
«Близость», режиссер Майк Николс

КОММЕНТАРИИ



59
ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Net-культура

64
ИВАН ФОРГАЧ
Коммерция versus искусство?

69
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Великий инквизитор и его Собеседник

И М Е Н А

75
ПАВЕЛ КАПЛЕВИЧ:
«Я скользящий по жизни модный персонаж»
Беседу ведет Елена Кутловская

87
ВЛАДИМИР ЕПИФАНЦЕВ:
«Я не люблю зрителя»
Беседу ведет Этери Чаландзия

Р А З Б О Р Ы

95
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Пустой дом
Роттердам-2005: российский артхаус — фестивальный контекст

102
СЕРГЕЙ АНАШКИН
«Мудрецы» и профаны
I Московская биеннале современного искусства

105
Профит или профетизм?
Материалы симпозиума «Пророки и прибыль» (Питсбург), посвященного проблемам российского кино

О П Ы Т

109
ЖАН-ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО:
«Мой козырь — раскованность»
Интервью ведет Жан-Пьер Лавуанья

П У Б Л И К А Ц И И

119
МИХАИЛ КОЗАКОВ
Сошедшие с экрана
Воспоминания актера

Ч Т Е Н И Е

133
ИВАН ВЫРЫПАЕВ
Эйфория
Сценарий

152
ИВЛИН ВО
Недоучка
Фрагменты автобиографии

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Большая часть материалов этого номера так или иначе касается актуальных для искусства и искусствознания оппозиций: «искусство для искусства (или для избранных) — искусство для народа» (или для всех), «артхаус — мейнстрим», «авторское (кино, театр и т.п.) — коммерческое». В разных жанрах и разных рубриках журнала наши авторы предпринимают попытку рассмотреть эстетические, социальные, мировоззренческие, производственные и экономические аспекты культуры, не приносящей прибыль — в условиях сегодняшней, резко повернувшей к рынку российской действительности.

Последний год демонстрирует возрастающую значимость обсуждаемой нами темы. С одной стороны, на фестивальных экранах со все большим успехом Россию представляют артхаусные проекты, подчеркнуто незрительские картины («Время жатвы», «Свои», «Удаленный доступ», «4», «Настройщик», «Солнце», «Богиня: как я полюбила», Deadline), а с другой — именно сейчас началось триумфальное шествие по отечественным кинотеатрам суперблокбастеров, беспримерных для нашей страны как с точки зрения затрат, так и с точки зрения прибыли («Ночной Дозор», «Личный номер», «Турецкий гамбит», «Бой с тенью», «Побег»).

Анализируя текущий репертуар, мы остановились на самых обсуждаемых в последнее время работах, вызывающих полярные критические и зрительские суждения. Не весь спектр оценок мы смогли здесь предложить, хотя разговор о картинах идет не только в рецензиях, но и в рубрике «Разборы». Думаем, что в той или иной форме он будет иметь продолжение. Своими размышлениями о главных особенностях и сущностных трансформациях самого понятия «артхаус» делятся на наших страницах участники «круглых столов» в Москве, Санкт-Петербурге и Питсбурге, обсуждавшие разные аспекты бытования неокупаемого искусства в современной российской реальности.

ДМИТРИЙ КОММ — ПАВЕЛ РУМИНОВ

Российское кино: deadline уже близок?

РАЗГОВОР ПЕССИМИСТА И ОПТИМИСТА

Дмитрий Комм. В последнее время, когда я смотрю российское кино, у меня возникает странное ощущение. Мне кажется, что оно сделано инопланетянами, вроде гигантских жуков из «Звездного десанта», возможно, разумными, но бесконечно далекими от человеческих представлений о добре и зле, благородстве и подлости, честности и бесчестье. Вероятно, у этих инопланетян есть какая-то своя мораль и свой здравый смысл, но они, в свою очередь, совершенно непонятны мне.

Только инопланетный разум, на мой взгляд, мог сделать идею о тайном

сговоре добра и зла основой для коммерческого, жанрового фильма. В «Ночном Дозоре» добро и зло, заключившие между собой договор о перемирии, перестают быть антагонистами и становятся своего рода партнерами по бизнесу. Это даже не язычество, это уже сатанизм какой-то. Мировая между Богом и дьяволом может существовать на планете Клендату, а не на Земле. Еще более неприятен в этом отношении «Личный номер», лживая пропагандистская поделка. Там арабские террористы говорят: «Наши заокеанские покровители...» (кто бы это мог быть — японцы, что ли?), там некий олигарх из Лондона руководит чуть ли не «Аль-Кайдой» — и весь этот бред строится на циничной эксплуатации вполне реальной трагедии «Норд-Оста».

Когда смотришь жанровые фильмы (об артхаусе я сейчас не говорю), сделанные в Америке или Европе, Китае или Японии, то при всей разнице культурных кодов в них обнаруживается некое сходство базовых ценностей, тех принципов, что указывают на нашу общую принадлежность к племени людей, а не носорогов. Например, идея о том, что быть честным не всегда прагматично, но всегда почетно. Или о том, что лежачего не бьют. О том, что любовь не продается. И о том, что быть сильным не значит быть правым.

Все эти простые истины могут быть неведомы героям, но зритель, когда смотрит фильм, понимает, что они, истины, хорошо известны его авторам. Этим законам можно не следовать в жизни — большинство из нас так и делает, — но их нужно знать просто для того, чтобы адекватно воспринимать себя и окружающую действительность.

Я думаю, что именно здесь кроется причина кризиса отечественного кино, а все прочее — уже следствия. Наши эстеты — самые эстетствующие в мире — сейчас обвинят меня в морализаторстве, в то время как я говорю о проблемах искусства. В конце концов никто еще не снял *хороший* фильм о том, что лживость и подлость — это добродетели. Есть несомненная связь между тем, чтобы разделять общечеловеческие ценности и уметь говорить на человеческом языке. Фильмы, которые снимают разумные жуки, не только этику, но и эстетику обречены иметь жучиную.

Павел Руминов. Со временем мой гнев относительно нашего кино сменяется какой-то болью и, рискну сказать, сочувствием. У поэта Вознесенского есть прекрасные строки, которые всю эту ситуацию выражают с предельным лаконизмом:

Одни несчастные глушат других.
Вот что обидно.

Проблема неспособности нашего кинематографа быть оплотом простейших истин намного страшнее, чем может показаться на первый взгляд. Я думаю, что мы уже понесли огромные интеллектуальные и нравственные потери. Продукция кино и телевидения — это масштабная акция культурного геноцида. Этот геноцид — не продуманный, у него нет коварных идеологов, он абсолютно стихиен. Панк-геноцид. Продюсеры, режиссеры, актеры не являются сплоченным фронтом зла. Они и их дети так же страдают от этой деятельности, как и миллионы незримых для них соотечественников перед экранами.

Однако, мне кажется, положение вещей далеко от безнадежного. Истоки «жучиного» мировоззрения вполне ясны для меня. Это вещь, конечно, страшная, но все же заурядная. Кино у нас создают люди, которые *просто знают*, как найти деньги на его производство в России. Это торговцы, бюрократы и мелкие оппортунисты от профессии. Представь, что люди, которые поживились во время «экскурсии» по Зимнему дворцу после его триумфального взятия, спустя некоторое время решили посвятить себя работе на ниве искусства. Вот истоки этой странной «картины мира», которую транслирует наше кино.

Хотя, конечно, сегодня возникла уж слишком колоритная вещь: миропонимание и воображение «творцов» находится на одном уровне с миропониманием и воображением зрителей (при том, что, скажем, в стоматологии

принято, чтобы дантист чуть больше разбирался в своем предмете, чем его клиент). Как итог: профанация ответственного и сложного ремесла и трансляция реакционной обывательской чуши как раз в те самые времена, когда страна нуждается в ментальном и эмоциональном перерождении (иногда кажется, что реклама пива и есть наш «неореализм»: рекламные народные типажи выглядят творениями Де Сики и Росселлини на фоне героев кино- и телерепертуара).

Deadline, режиссер Павел Руминов

В общем, никакого кризиса кино у нас нет. Потому что нет, собственно, кино в его минимально цельном, разумном виде. Есть затянувшийся период «пещерного капитализма», банальная оргия материализма после долгих лет социалистического воздержания. Кино, я надеюсь, начнется чуть позже — когда люди, наделенные достоинством, воображением, культурой и жаждой жизни, перестанут ощущать себя поляками 1939 года и по-настоящему возьмутся за дело.

Во все времена три четверти любого искусства — необоримое царство усредненности и банальности. Но это не трагедия, пока одна четвертая — территория, где время от времени происходят свершения духа, мысли, воображения. Нужно бороться за эту территорию.

Д.Комм. Насчет Польши 1939 года — упрек принят. Примерно так я себя и чувствую. А как еще прикажешь себя чувствовать, если по центральным каналам выступают фашисты, которые вопят на всю страну, что «евреи ограбили народ»? Причем оппонент такого фашиста под конец передачи бросается пожимать ему руку. Фашист отказывается — дескать, еврейским наймитам руки не подаю — и гордо уходит. Тут и начинает казаться, что живешь среди разумных жуков. Потому что у племени людей приняты иные порядки: там негодяй мечтает о том, чтобы порядочный человек подал ему руку, а не наоборот.

В отличие от тебя, я не могу похвастаться, что истоки «жучиного» мировоззрения мне ясны. В отдельных случаях — да. Например, с «Ночным Дозором» все просто. Сергей Лукьяненко — по первой своей профессии психиатр — воспроизвел в фэнтезийном антураже шизофреническую картину мира постсоветского обывателя, в ходе перестройки оказавшегося вынужденным сосуществовать с теми, кто ранее в советской мифологии идентифицировался как представитель абсолютного зла. То есть с частными предпринимателями. Те, кого еще вчера уподобляли нечисти, именуя «эксплуататорами-кровопийцами», в 90-е, подобно лукьяненковским вампирам, стали законным путем по-

лучать лицензии на занятие бизнесом (то бишь на «выпивание крови из людей»). Эти перемены произвели в массах колоссальный психологический шок, с проявлениями которого Лукьяненко наверняка сталкивался в своей практике. Поэтому он уверенно расставил все точки над «i», дав понять читателям, что строители коммунизма в нашей стране были «светлыми магами». А диссиденты, видимо, — «темными». Отсюда и сногсшибательная идея о тайном договоре между силами Света и Тьмы.

В страшном мире живут носители такого сознания. Но больное мироощущение вполне может служить пищей для появления хорошего кино — немецкий экспрессионизм тому пример. Но даже в кошмарных мирах, которыми правили Калигари и Мабузе, зрителям не предлагалось считать их «светлыми магами». На это способно только нынешнее российское кино. И телевидение, как ты правильно заметил.

Насчет того, чтобы бороться, я, в общем, за. Но как? Андрей Плахов когда-то сказал, что обязанностью кинокритика является не радение за судьбы отечественного кино и не обслуживание того или иного творца, но поддержание критериев оценки, некоей планки, страхующей кинопроцесс от деградации. Это очень хорошая формулировка. Проблема в том, что в России почти не осталось кинокритики. Рынок забит глянцевой дурью, радостно (и небескорыстно) визжащей по поводу выхода очередного «русского блокбастера». К примеру, у нас в Питере есть журнал «Ажиотаж». Там о фильмах пишут следующим образом: сначала идет пересказ сюжета и производственных деталей, а дальше следует маленькая главка под названием «Критика». В случае с мультфильмом «Алеша Попович», «критика» выглядела так: «Петербургские аниматоры вновь бросают вызов всем самым знаменитым мультипликационным студиям мира!!! И по нашему твердому убеждению, вновь делают это грациозно и достойно». Всё. Две фразы и три восклицательных знака. И вот этот «Ажиотаж» сейчас пытается создать на своей базе городскую «ассоциацию кинопрессы». То есть эта публика всерьез считает, что

«Личный номер», режиссер Евгений Лаврентьев

пишет о кино и что имеет право называться кинокритиками. Какие уж тут критерии?

Короче говоря: каким образом ты предлагаешь бороться? Отстреливать бездарных режиссеров? Признаюсь, у меня возникала такая идея. Но, во-первых, это как-то не очень гуманно, а во-вторых, их ведь столько, что на одних патронах разоришься.

П.Руминов. Я абсолютно согласен с Плаховым (собственно, настоящего творца только и можно поддержать заботой о незыблемости планки). Только что — в своих последних фразах — ты как раз и совершил реальный акт со-

противления абсурду окружающей действительности. Акт, возможно, излишне эмоциональный (по-моему, существование Лукьяненко — факт неизбежный и укорененный в весьма мудром устройстве мира, где франчайзинг Лукьяненко — Эрнста на самом деле служит одной-единственной цели: бессознательному, но убедительному утверждению божественности Шекспира и мудрости Честертона), но по-настоящему важный. Потому что только искреннее человеческое слово, очищенное от яда мелкотравчатой иронии и беспринципности, может что-то по-настоящему изменить. Ты всю жизнь пишешь и не веришь в силу слова?

И мы ведь не первые, у кого волосы встали дыбом от столкновения с профанацией и оппортунизмом в милой сердцу сфере («неореализм» и «новая волна» отчасти родились из-за этих «волос дыбом»; хотя разница в деталях существует: в «оппортунистах» и «пошляках», помнится, у Трюффо значился Рене Клеман).

В замечательном фильме Сидни Люмета «12 разгневанных мужчин» жизнь невинного парня была спасена благодаря чуткости единственного из присяжных (его играл Генри Фонда). Если найдется в российском кино хотя бы дюжина людей с этим «генрифондовским» светом в глазах, то появится настоящий шанс не только посеять что-то разумное (в случае с кино хорошо было бы посеять еще и *безумное*) в пределах отпущенного нашему поколению срока, но и даже увидеть всходы. Конкретные действия же вполне ясны. Это фильмы, журналы, интернет-ресурсы, книги (как-то один молодой монтажер признался мне, что *не знал, что о кино существуют книги*).

А спящие пусть спят. Создатели «русских блокбастеров» производят на свет не фильмы. Они своими произведениями просто дают любому мыслящему человеку шанс еще раз устыдиться своей апатии и нерешительности. Каждый кадр подобного «медийного замута» словно кричит: «Прикиньте, чё мы тут накрутили без ваших Хичкоков, Ренуаров, Арджентов и Спилбергов! Чисто улет! Суперрейтинги! Отдыхайте. Продаем кино, как водку, и не паримся!» Бред с появлением проекта «Сматывай удочки» достиг такой вагнеровской мощи, что если на все это не возникнет в ближайшее время какой-то адекватной реакции в сфере массового искусства, то вечерний досуг нашей мыслящей кинообщественности должен будет ограничиваться самобичеванием и просмотром фильма Бергмана «Стыд».

Отстрел же режиссеров стал бы всего лишь поводом для публикации в желтой газете. Заголовок был бы таким: «Куросава сказал мне сделать это: сумасшедший Чарлз Бронсон от кинокритики сводит счеты с автором 68-серийной телесаги». Возможно, даже вновь поднимется дискуссия о влиянии сериала «Бригада» на эскалацию насилия в стране. Но не больше. В общем, не очень эффективный метод. Я хочу еще раз подчеркнуть свою мысль: если продюсер рейтинговой мутотени получает заказ на еще пять таких творений, его можно только пожалеть. Но жалость должна иметь суровую форму. Каждая рецензия на российский фильм должна быть манифестацией профессионального и человеческого духа. Не только нацию, но самих создателей нужно спасать от этих творений.

Дело не в том, что много тьмы, а в том, что мало света. Меня, например, очень волнует, кто и по какому принципу отбирает эти сотни фильмов для государственного финансирования. У них есть какой-нибудь сайт, где можно прочесть о составе комиссии, идеологии их действий? Кто-нибудь оценивал эффективность дерзаний на этой ниве? Что это за terra incognita, где миллионы долларов исчезают в добротно сработанном тумане?

Д.Комм. На мой взгляд, проблема не в личностях членов комиссии — там много достойных людей, а в самом принципе государственного финансирования. Кино у нас сегодня финансируется государством в виде структуры с фантасмагорическим названием ФАКК и государством же в лице ОАО «Первый канал». И 90 процентов фильмов, выходящих сейчас в России, имеют в титрах лейблы этих организаций. Но даже если ты снимешь фильм без участия государства, все равно тебе придется получать прокатное удостоверение от Мин-

культа, а это дает властям хотя бы гипотетически прекрасную возможность отсеивать «неудобные» картины. Осталось национализировать прокат — такие идеи периодически возникают, — и советская система кинопроизводства будет восстановлена в полном объеме. Тогда о какой-либо реанимации отечественного кино говорить будет бессмысленно, поскольку в этой системе отсутствует обратная связь со зрителем и фильмы становятся просто инструментом пропаганды. Мы уже наблюдаем эту тенденцию.

Ты критикуешь наше современное кино, и я с тобой согласен, но хотелось бы услышать конкретные идеи о том, как переломить ситуацию. Кроме того что люди «с генрифондовским светом в глазах» должны снимать хорошие фильмы и писать хорошие статьи. Это наивно. Для возникновения нормального кинопроизводства должны существовать не только талантливые люди, но социальные, экономические и психологические предпосылки, способствующие реализации их таланта. Для того чтобы Генри Фонда мог спасти жизнь невинному человеку, должен существовать суд присяжных. В советской судебной системе и сотня таких, как Генри Фонда, ничего бы не смогли сделать.

Я давно изучаю кинопроизводство в Европе и Азии и вынес твердое убеждение: для расцвета национального кино требуется не централизованное финансирование, а высокая степень экономической свободы и большое количество мелких кинокомпаний и независимых продюсеров. В Италии в 60-е годы — эпоху наивысшего расцвета кино — существовало около 170 кинокомпаний, постоянно находившихся в поисках новых идей и талантов. Руководители компаний думали прежде всего о деньгах, не отличались тонким вкусом, но именно они создали в Италии вестерн и хоррор, возродили пеплум и комедию, а попутно способствовали реализации Феллини и Висконти. Не Леоне создал спагетти-вестерн — это сделали Арриго Коломбо и Джорджо Папи, которые дали деньги на осуществление его, мягко говоря, рискованного проекта «За пригоршню долларов». Не Бава придумал спагетти-хоррор, а кинокомпания «Титанус», которая поверила в то, что итальянские фильмы ужасов могут приносить прибыль (это было вовсе не очевидно). Карло Понти финансировал не только Феллини и Антониони, но и бульварный триллер «Торсо», где девушек на крупном плане расчленяют. Он, кстати, в 1979 году был приговорен итальянским судом к четырем годам заключения за финансовые махинации — в общем, тот еще был персонаж.

Похожую картину мы найдем и в Гонконге 80-х, занимавшем первое место в рейтинге экономической свободы (а Россия сейчас занимает сто двадцать четвертое). Огромное количество независимых продюсеров, многие из которых отмывали деньги мафии, бурлящий поликультурный котел, постоянный поиск того, на чем еще можно заработать, — вот та среда, в которой выплавлялось гонконгское кино, ныне оказывающее колоссальное художественное и коммерческое влияние на мировой кинопроцесс.

Для создания таких условий нужно государство, уважающее свои законы и право частной собственности, готовое скорее отпустить мошенника, чем посадить невинного. Нужны программы поддержки малого и среднего бизнеса, налоговые льготы тем, кто инвестирует в киноиндустрию, максимальная открытость миру, жадное впитывание и переваривание чужих идей и влияний. А власти могли бы напрямую финансировать лишь то, что не приносит прибыли: например, дебютные работы молодых режиссеров, кинофестивали, выпуск специализированных киноизданий.

Понятно, что от нынешнего режима, озабоченного лишь нефтедолларами да переделом чужого имущества, ничего подобного ждать не приходится. Поэтому в отношении перспектив отечественного кино я пессимист. Да, талантливые одиночки станут время от времени появляться (и тихо спиваться, не имея возможности реализовать свой потенциал), но общий уровень кинопроцесса на ближайшие двадцать лет будет ниже плинтуса.

П.Руминов. Мне кажется, ты сам себе противоречишь. Говоришь о том, что для создания полнокровного кино необходима хотя бы дюжина толковых, живых частных компаний и продюсеров, и тут же утверждаешь важность госу-

дарственного прозрения и соизволения. Я этого не понимаю. Мой первый фильм Deadline был снят за 25 тысяч долларов цифровой камерой. Мне приходилось таскать на съемочную площадку свою мебель, одежду, посуду, параллельно я занимался всем спектром художественных вопросов. Целый год я жил, окруженный безразличием и скептицизмом. Но я бесконечно счастлив, что получил этот опыт. Более того, безразличие и скептицизм стали соавторами моего прорыва. Все это для меня было своего рода правилами игры, сознательным самоиспытанием. Я хотел заслужить, а не получить право мучить людей полтора часа своими фантазиями и идеями. Проект состоялся, функционирует как полнокровный фильм, который многие воспринимают не в качестве артхауса или эксперимента, а как вполне ясную, конвенциальную комедию. Вот-вот выйдет второй фильм, созданный по той же цифровой, «бюджетной» технологии. Я трачу время на рассказ о собственной судьбе только для того, чтобы проиллюстрировать следующую мысль: если мы не составим конструктивный план своего личного ответа на ситуацию, которая нас не устраивает, то все, что нам останется, — это просто принять ее. К тому же, я не считаю, что время, в которое мы живем, более «неудобно» чем любое другое время. У нас есть свобода. Система просто не так талантлива, чтобы действительно что-то контролировать.

Любовь, вера, самообразование, наличие цели и стратегии ее достижения, универсальность, владение не просто режиссерским языком, но несколькими его диалектами, изучение английского, ежемесячный заказ книг и фильмов на amazon.com, занятие спортом, острое желание не только снимать фильмы, но творить при помощи образов и идей новую, живую страну. Я не знаю ничего более конкретного и эффективного, чем принятие этой духовно-профессиональной диеты нашими кинематографистами.

Я не понимаю: какие палки в колеса вставляло русским Джеки Чанам государство все эти годы? Снимали все, что хотели. Может быть, государство мешало издавать книги о кино и пытаться сделать систему кинообразования более действенной? Вроде бы тоже нет. Застенчивость, бессилие нашего поколения, поставленного перед необходимостью самостоятельного выбора, является истинным корнем проблемы. Инвестиции воли и солидарности нам нужны в большей степени, чем инвестиции денежные. Пора просто сместить акценты и перестать ждать чуда от «спящих людей», чья миссия как раз и заключается в том, чтобы агрессивно противостоять чуду жизни, вдохновляя людей подвижных на дерзновения и свершения.

Верить в какие-то реформации на государственном уровне — это все равно что ждать от «Маньчжурского кандидата» поворота сюжета, при котором злодеи-политики, душевно самоизлечившись, собственноручно приостановили бы свой смертоносный план. Разве это не наивно? Ты точно рисуешь картину животворящей кинематографии, оперируя примерами Италии и Гонконга. Но дело в том, что эти ребята, которые соизволили дать Леоне возможность вписать их имена в историю, вряд ли могут служить достойным примером. Это была история высокомерной, изощренной эксплуатации, которая сменилась милостью (в виде «щедрого» предложения подписать контракт на двенадцать таких же малобюджетных вестернов) только после того, как одна-единственная копия фильма вызвала во Флоренции фантастический зрительский бум. До такой «проницательности» вполне могли снизойти и наши продюсеры среднего звена. Задолго до Леоне начали творить Росселлини и Де Сика, которые создали неореализм вряд ли по заданию внезапно прозревшего финансиста. Именно Росселлини, снявший «Рим, открытый город» за какие-то гроши, открыл дорогу новым «итальянским пеплумам», Марио Баве, бесчисленным gialli и т.д.

То, что мы не станем «Гонконгом на Москве-реке», и так понятно. Не вижу в этом трагедии. Чисто экономически мы пока еще не нуждаемся в том, чтобы сильные и свободные проекты существовали исключительно за счет банальных триллеров и комедий. В этом смысле мы уникальная страна. Чистый лист. Русская версия фильма «Жить» Куросавы была бы сегодня не только свое-

временна (одна из задач кино, как мы уже говорили, — воскрешать «простые истины» для каждого конкретного поколения), но при бюджете, скажем, в один миллион долларов, принесла бы не менее пяти-семи миллионов в мультиплексном прокате. Короче говоря, я вижу шанс возрождения нашего кино именно в создании «передовых картин», если воспользоваться формулировкой Росселлини. При помощи авторитета этих картин и их авторов можно будет со временем выстроить небольшую, но уникальную киноцивилизацию. Любой частный успех сегодня нужно инвестировать в развитие живого и мощного киноискусства.

Мы (те, для кого этот диалог не шифрограмма, а текст, провоцирующий живые мысли и эмоции) должны строго и спокойно посмотреть на себя и попытаться преодолеть эту обреченность, вызванную действительно унылыми картинами русского «восстания масс» в кино. Я очень хотел бы написать и перевести несколько книг и создать сайт, который бы заражал людей любовью и страстью к истинному кино. Что мне мешает? Моя лень и нерешительность, а не Константин Эрнст (у него и так хватает забот; хит — это высшая форма духовного испытания, как сказал Питер Богданович).

Пусть каждый понимает, как хочет, но мой ответ таков — *нам нужен рыцарский труд.* (Твои статьи о русском кино невероятно воодушевили меня именно потому, что они были похожи на битву с ветряными мельницами. Слава Богу, подумал я, наконец происходит что-то *реальное.*)

Плюс то, что я называю «треугольник разума»:

1. Создание творческой, мобильной, резко современной кинокомпании (*студии, центра*), которая аккумулировала бы национальные таланты из разных областей для создания передовых видео- и кинокартин. Эти фильмы должны стать голосом лучших сил страны, того активного, небезразличного меньшинства, которое, собственно, и творит реальность.

2. Создание реальной киношколы, которая будет давать не эфемерные, а комплексные, современные представления о сложном и динамичном ремесле. Должен появиться костяк из сознательных, высококвалифицированных профессионалов, говорящих на одном языке.

3. Прорыв в издании профессиональной и популярной литературы о кино (смешно говорить о каком-либо ренессансе нашего кино, когда молодым кинематографистам буквально *нечего* прочесть о своем предмете; современной литературы о кино в России нет; если у нас и ренессанс, то это ренессанс мракобесия). Также речь идет о проектах-прорывах в журнальной, сетевой, телевизионной сферах. Лучших критиков и представителей киноведческой науки может объединить создание новой «Истории мирового кино». Уверен, для нашей кинокультуры подобный проект станет началом возрождения профессионального достоинства и аристократизма (к тому же некоторые операторы перестанут падать в обморок при словах «давай попробуем здесь панораму в духе Ренуара»).

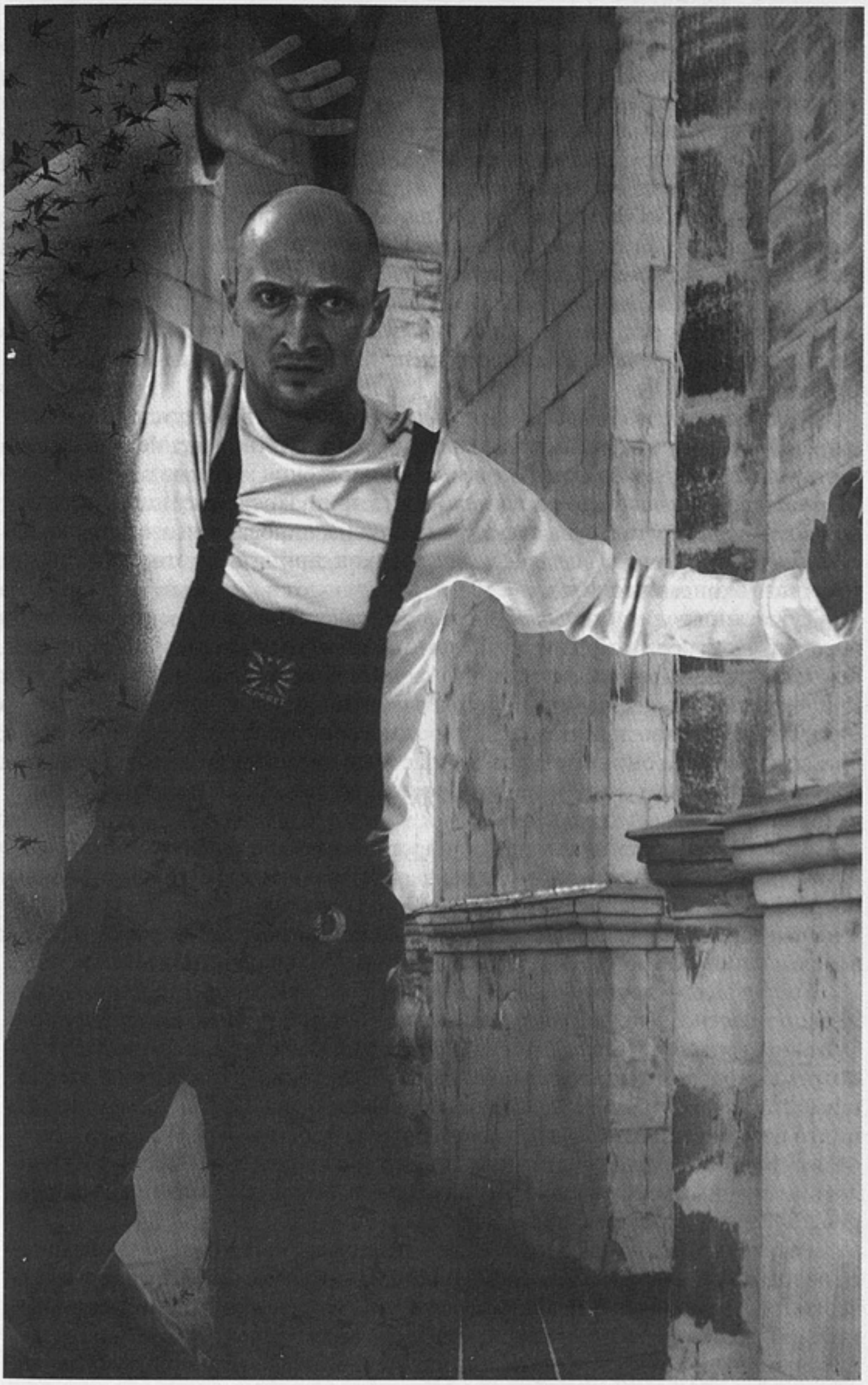
Другими словами, творческое, передовое меньшинство должно взять инициативу в свои руки. Я убежден, что прорыв — более конструктивный путь для русского кино, чем некий эволюционный дрейф в сторону крепкого среднего качества (наше нынешнее варварство мне кажется много меньшим злом, чем отшлифованный, тусклый, обывательский профессионализм последних творений Люка Бессона). *Если ситуация выглядит безнадежной, следует решить ее гениально.* По-моему, это вполне русское изречение.

Я верю в предложенный мной «треугольник». Я не знаю, как именно все это можно сделать реальностью. Зато я точно знаю, что для меня это обещание кропотливого и адского труда. Хочу ли я его? Нет. У меня около телевизора целая гора новых DVD. Есть чем заняться. Могу ли я спокойно смотреть, как мою возлюбленную богиню кино, вдохновлявшую Трюффо и Бергмана, превращают в кусок гамбургера в глотке человечества (русская ситуация — далеко не единственная проблема мирового кино). Тоже нет. Черт возьми, то, что происходит, — это вызов исторического масштаба. У нашего поколения есть смысл жизни.

Д.Комм. Поскольку ты не знаешь, как сделать свой «треугольник» реальностью, думаю, обсуждать аспекты его практического применения бессмысленно. Вера тем и хороша, что не нуждается в эмпирическом доказательстве своих постулатов. Верить ты можешь во что угодно: в треугольник, квадрат или параллелепипед — это твое право. Все, что можно тут сказать, — я уважаю чужие верования, даже если не понимаю их.

Но хотелось бы отойти от теологии и вернуться на землю.

Способ кинопроизводства, который ты описал, обычно называют подвижничеством. Это бескорыстное, самоотверженное служение высшему



«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

идеалу («богине кино», по твоей терминологии). В России именно так принято представлять себе удел художника. Наш народ любит и жалеет подвижников — особенно после их смерти, которая, как правило, наступает раньше срока из-за отчаянной борьбы с неблагоприятными обстоятельствами или неумеренного потребления спиртных напитков. Впрочем, некоторым подвижникам удается еще при жизни обрести нечто вроде ореола святости, у них появляются адепты, которые со слезами умиления произносят сакральные имена: Тарковский! Сокуров! Герман! Разумеется, такой подвижник не станет размениваться на жанровое кино; слишком дорогой ценой досталось ему право на кинематографическое высказывание, а потому говорить он станет о Боге и смысле жизни — по меньшей мере.

В целом подвижничество — говорю это без всякой иронии — дело благородное. Если твоя психика, твой темперамент позволяют тебе выбрать этот нелегкий путь — я снимаю перед тобой шляпу. Но это удел одиночек. Подвижник-аскет многого требует от себя, однако не ждет, что другие последуют его примеру. Быть подвижником не легче, чем принять монашество или обет молчания. Большинству же талантливых людей (как и большинству людей вообще) свойственны любовь к комфорту, тщеславие, гедонизм и куча других невинных пороков. И это нормально. А вот подвижничество — нет. Это не правило, а исключение, аномалия. Заслуживающая уважения, но — аномалия. Если кинематограф в России устроен таким образом, что для достижения успеха в нем нужно стать подвижником, тогда этот кинематограф обречен. В нем никогда не появятся Хичкок, Феллини или Спилберг.

Подвижничество — феномен, возникающий, когда отсутствует развитая, отлаженная, четко работающая киноиндустрия. Утверждение подвижничества как единственно достойной модели поведения художника ставит под удар саму возможность создания такой индустрии. Поскольку индустрия кино, как и любая другая, существует не внутри изолированной эзотерической секты, а внутри социума и зависит от порядков, принятых в этом социуме, в том числе экономических.

Тут мы подходим к аспекту, в котором, как тебе показалось, я себе противоречу, — к роли государства. Строго говоря, государство может играть по отношению к киноиндустрии три роли. Первая — назовем ее созидательной — заключается в грамотной поддержке кинопроизводства. Правительство Финляндии выделяет молодым режиссерам треть бюджета, при условии, что две трети они добудут сами у частных инвесторов, и не требует возвращать эти деньги с прибылей от проката. Это поощряет частный бизнес вкладывать деньги в кино.

Вторая роль — нейтральная. Государство определяет правила игры и следит за их соблюдением, никого не поддерживая и никому не мешая. Как арбитр в футболе. Так до сих пор происходит в Гонконге. Прошлая британская и нынешняя китайская администрации не вмешиваются в кинопроизводство, следя лишь за соблюдением законодательства и уплатой налогов.

Третья роль — деструктивная. Ее играет Российское государство по отношению к частному предпринимательству вообще, не только в области кино. Это свихнувшийся арбитр, который завладел мячом, бьет по всем воротам одновременно и при этом показывает красные карточки футболистам, пытающимся играть в футбол. Результат: нестабильная, рискованная экономика, где никто не хочет инвестировать в долгосрочные проекты. The Wall Street Journal в январе этого года констатировал: «Бегство капитала из России увеличилось до опасных масштабов — этот показатель вырос с 2,3 миллиарда долларов в 2003 году до 12 миллиардов долларов в 2004-м».

Разумеется, причины бедственного положения нашего кино заключаются не только в бездарности властей. Многое можно сказать и о менталитете отечественных творцов, и о том «опыте неудачи», который, по мнению социолога Льва Гудкова, парализует народ, лишая его веры в успех и возможность что-либо изменить. Но и у этого менталитета, и у «опыта неудачи» есть объектив-

ные причины, и одна из них заключена в государственной политике, причем не только за десять последних лет, но и за все сто.

П.Руминов. Я вот думаю: вдруг оказались мы, скажем, финнами под сенью мудрого государства. Перестали бы мучиться. Но ты уверен, что наш напряженный спор не потерял бы от перехода на финский? Мне кажется, потерял бы. Тарковский, Герман, Сокуров? Так финнам впору самим наши мистические плюсы изучать, чтобы понять, отчего у них такие люди не рождаются (видимо, этим мы и занимались бы, будучи финскими критиками, и наверняка пришли бы к выводу, что все дело в нашем финском благополучии: мол, везет же русским, всегда есть что преодолевать).

Пытаясь дать жизнь своим проектам, я столкнулся с фантастическими сложностями и познал косность нашей современной киносистемы во всей ее разудалой русской красе. Но ведь это все ерунда. Мы сделали шаг к свободе, и за это пришлось заплатить. Но миллион тлетворных сериалов — не миллион человеческих жизней. Это страшно, но не смертельно. Тем более, мы выросли на жанровых фильмах. Там герои бьются до конца, а встреча со сложностями только завязка. Может, я просто неправильно смотрел кино? Я всегда думал, что так и нужно поступать в жизни.

Д.Комм. Кстати, финны неплохое кино сейчас снимают. И Голливуд на национальном рынке потеснили, и до «Ночного Дозора» не опустились. Их главный хит — «Дорога на Рукаярве» — стоит всех наших военно-патриотических опусов вместе взятых. Трудностей, конечно, и у финнов хватает. Но в отсутствие «мистических плюсов» и имперской спеси их, видимо, легче преодолевать.

Мне сейчас вспомнился анекдот, по-моему, точно отражающий суть нашего спора. «Идут двое чукчей с охоты и тащат убитого тюленя. Тащат его за хвост, против шерсти, — а это весьма тяжелое занятие. Один чукча оптимист, другой пессимист. Через некоторое время пессимист, вздыхая, говорит: «Однако с каждым шагом тюленя все тяжелее и тяжелее...» А оптимист ему отвечает: «Однако с каждым шагом яранга все ближе и ближе!» Тут встречается у них на пути третий и говорит: «Мужики, чего это вы тюленя за хвост тащите? Это же неудобно». «А как нужно?» — спрашивают. «Нужно взять за голову и тащить по шерсти. Станет намного легче». Задумались чукчи: «Однако он прав». Взяли тюленя за голову, потащили. Через некоторое время оптимист радостно говорит: «Однако с каждым шагом тюленя все легче и легче!» А пессимист печально отвечает: «Однако с каждым шагом яранга все дальше и дальше...»

Суть этой байки в том, что проблема у чукчей — двухуровневая. Нужно и тюленя по шерсти тащить, и к яранге при этом продвигаться. Бессмысленно спорить, что лучше: по отдельности и то и другое плохо. А проблема нашего кино — наверное, стоуровневая. Ее нельзя решить на каком-то одном из этих уровней. И чем дальше, тем больше все они перепутываются между собой до полной неразберихи...

Конец артхауса?

В рамках XXVI Московского международного кинофестиваля состоялся традиционный «круглый стол», организованный журналом «Искусство кино». На этот раз мы решили опубликовать наиболее принципиальные суждения его участников в виде ответов на вопросы, предложенные «ИК».

1. Как вы понимаете термин «артхаус»? Оппозицию «артхаус — мейнстрим»?

2. Тотальная коммерциализация: как она повлияла на самый защищенный, непрагматичный, свободный тип искусства — артхаус?

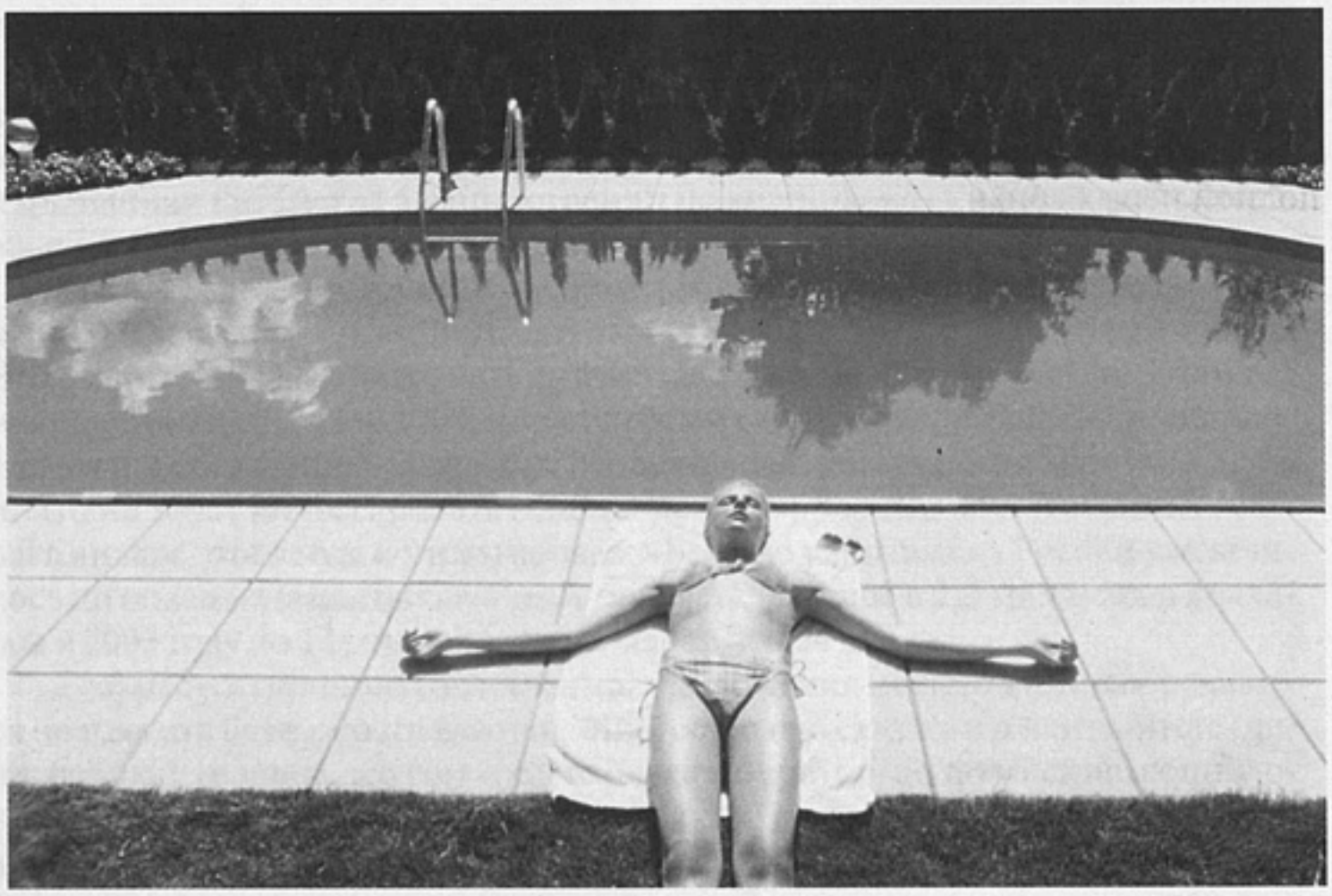
3. Авторский мейнстрим — новый эстетический кентавр?

4. Специфика артхауса: авангардность, радикализм, антибуржуазность, выраженное присутствие авторской индивидуальности, установка на подготовленного зрителя (слушателя) — как все это ангажирует коммерческое искусство?

5. Чем жертвует Автор ради расширения аудитории?

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

1. Не знаю. Термины и оппозиции мне уже ничего не говорят. Я, признаться, просто хочу снимать. У меня есть какие-то профессиональные рефлексы, которые, я надеюсь, не дадут снимать скучно, но круг моих личных художественных интересов и размышлений довольно отчетлив и из-за этого, наверное, в каком-то смысле эгоцентричен. Мне все равно, как что называется. Хотя я веду с продюсерами всякие разговоры о том, что куда и для кого, но это важно так же, как говорить о тонких отличиях в качестве стиральных порош-



«Собачья жара», режиссер Ульрих Зайдль

ков, и к делу имеет примерно такое же отношение. Никакого то есть. Вернее, имеет: желательно, чтобы режиссер регулярно менял и стирал белье. Можно поспорить, что в итоге для художественного результата будет лучше — если он воспользуется «Тайдом» или «Ариэлем». Это мера важности всех продюсерских «политик», «стратегий» и теоретизирований по поводу искусства и народа, то есть людей, то есть зрителей.

Искусство в случае удачи делается не для людей — зрителей, а для Господа Бога, с целью помочь ему решить задачу восстановления части своей утраченной аутентичности. И если талантливо, то сюда все годятся — и Чаплины, и Бергманы, и Спилберги — все, у кого хоть раз получилось.

2. Люди меняются.

3. Это рай на земле. Несбыточная гармония — и авторский, демократичный, и новаторский, эстетический. Это не кентавр — это второе пришествие.

4. Рынок в буквальном смысле культивирует антирыночное, радикальное и т.п. Так как все это тоже хорошо продается. Продается и вдохновение, не только рукописи, а высшим продюсерским пилотажем является культивация вдохновений. Но я такого не встречал. Или так, в интенциях.

5. Нюансами.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

До того как я впервые услышал термин «артхаус» (однажды даже с полным ненависти эпитетом «треклятый») и до того как злые языки переименовали его в «артхаос», который своим буйством якобы душит нормальное зрительское кино, давно успела набить оскомину оппозиция «авторское — коммерческое», от частого употребления в ней стерлись остатки смысла. Любое кино — авторское, поскольку отпечаток личности снимающего несет каждый снятый кадр, и любое — коммерческое, если на него продан хотя бы один билет.

Другое дело, что есть кино с высокой концентрацией авторского начала, а есть — с концентрацией минимальной (иногда такие проекты называют продюсерскими, что тоже не совсем корректно). Одно время любили говорить о кино элитарном (фестивальном) и массовом. Но и это не самая точная оппозиция, точнее определять — кино высокобюджетное и малобюджетное, высокоокупаемое и малоокупаемое. Если как следует считать цифры, перевернутся, ввиду их несостоятельности, многие понятия, которые всего лишь манифестируют клише и мифы нашего сознания. Фильм «Русский ковчег», стоивший около одного миллиона долларов и собравший в мире около десяти, — это артхаус или все же мейнстрим? Фильм «Ночной Дозор», стоивший (с рекламными расходами) около восьми миллионов долларов и столько же собравший (из шестнадцати миллионов половину забрали кинотеатры) — это мейнстрим или все же артхаус?

Артхаус — буквально «дом искусства» — заставил называть себя так с появлением в Европе специализированных кинотеатров и мультиплексов, часть которых была предоставлена нестандартному, трудному, рисковому в коммерческом смысле кино. Остальная часть проката была отдана на откуп так называемому мейнстриму — основному потоку. Новая оппозиция — очередная попытка определить вечное противостояние разных типов кинематографа, наглядно разграничить их. Однако до конца разложить кино по полочкам никогда не удастся, одни фильмы будут падать на нижнюю полку, а другие, вопреки законам гравитации, взлетать на верхнюю. Например, фильмы Леонида Гайдая, которые считались чисто коммерческими, теперь обрели репутацию авторских. Так как массы время от времени стремятся почувствовать себя элитой, периодически вспыхивает мода на экзотическое «кино узкого потребления»: смотреть Ким Ки Дука становится более престижно, чем «Титаник».

Точно так же, как советские идеологи говорили о «диффузии идейного и коммерческого кино на Западе» (еще одна типовая для того времени оппози-

ция), сегодня, после постмодернистской экспансии, все смешалось в доме Облонских, в том числе артхаус с мейнстримом. Новый эстетический кентавр — артмейнстрим — на самом деле не так уж нов и представляет собой компромиссный продукт, годный для показа в большем количестве залов (таково, скажем, американское независимое кино — с тех пор как оно стало модным товаром и раскручивается в Санденсе). Было время, когда масскультура (особенно индустрия MTV и рекламы) заметно влияла на авторское искусство. Сегодня в артхаусе выделилось радикальное крыло (яркий пример — Ларс фон Триер), и мейнстрим во многом питается его приемами и открытиями, опускает их на массовый уровень. В обиход мейнстрима входят также многие табу и резервации современной культуры, например порнография.

Не думаю, что Автор с большой буквы, если он еще существует, жертвует чем-то для расширения аудитории. А если это расширение происходит, то потому, что Автор с большой буквы подвергает общество гипнозу силой своей личности и вокруг него возникает расширяющаяся вселенная. Примеры — те же Ларс фон Триер или Александр Сокуров.

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

В Москве, чуть в сторону от Тверской, есть заведение под названием «Артчайхана». Практически — тот же артхаус. Чайханы в нем ровно настолько, насколько арта. Ну, раз существует такое заведение, где положено, согласно названию, быть и тому и другому, раз функционирует на протяжении нескольких лет, раз уже и говорят: «Значит, встречаемся в «Артчайхане» — так и есть оно, заведение. Соответственно, и говорить о нем можно, вкладывая в его название ровно столько смысла, сколько оно вместит. Но это так, к слову.

Собственно, если оставить в стороне чисто киношные проблемы и терминологию, то перед нами вполне банальная проблема сегодняшнего различения искусства не как высокого и низкого, а как серьезного и массового. И в этом отношении к артхаусу относятся все произведения, не адресованные массовому зрителю либо из-за усложенности формально-пластической структуры, либо из-за излишней критическо-рефлективной насыщенности. Драматичность этого разделения по-разному отражается в различных видах искусства по причине их разной зависимости от тиражности или единичности производимого ими продукта.

Художник, производя уникальные объекты, зависим от нескольких коллекционеров или музейных закупок, но не от многомиллионных тиражей. Посему он является реальным и активным участником рынка роскоши. В то время как автор, скажем, литературного произведения — такого же по уровню серьезности и радикальности поставленных в нем проблем — обречен быть паразитом на рынке, существуя на какие-то гранты, премии и призы, не имея никаких шансов на активность, подобную той, какой обладает художник. Мы не говорим здесь о степени редуцированного влияния на эти самые процессы и культуру в целом.

Собственно, не только терминологическое разделение зон массового и серьезного, но и попытка точно определить и вычленить вечно существовавшую динамическую границу, локализованную в качестве авторского мейнстрима, является результатом более четкой и жесткой диверсификации рыночных пространств. Кстати, то же самое происходит и в сфере телевидения — тематизация каналов. В наибольшей четкости и и спокойствии это нашло себя в музыкальной номинационной системе, где, скажем, Майкл Джексон не соревнуется с исполнителем кантри или с Давидом Баренбоймом. Важно быть первым (или в первой десятке) в своей номинации.

Как и во всех прочих искусствах, в кинематографе динамика перетекания радикальных ходов в массовую продукцию, как и переход авторов из одного статуса в другой, — процесс вполне естественный. Собственно, массовое искусство абсорбирует все социально адаптивное в его постоянной изменчиво-

сти. А бывшее массовое, становящееся предметом ностальгической архаизации (с точки зрения актуальности социально-адаптивных моделей) и эстетически игровым, опять возвращается в пределы почти прямого артхаусного потребления.

При нынешнем сокращении культурного возраста до семи-десяти лет, многие явления, не успев еще даже пережить стилистической зрелости и завершенности, становятся новейшей архаикой. Посему возникает огромное количество пересекающихся полей, эстетических квалификаций двойного пользования, где зачастую принадлежность идентифицируется только по самоопределению автора, его первичному назначающему жесту.

«Догвиль», режиссер Ларс фон Триер

Опять-таки возможность подобной квалификации зависит от степени отделенности автора от текста в данном конкретном роде культурной деятельности. В этом отношении кино как раз является наиболее архаичной и эстетизированной сферой, где автор до сих пор полностью слит с текстом (автор умирает в тексте). В изобразительном же искусстве, например, автор давно разведен с текстом, последний является частным случаем авторской стратегии и культурно-эстетического (не путать с социокультурным в виде так называемого «богемного поведения») жеста и поведения. Давно уже разработаны способы их музеификации и экспозиционного представления.

Возвращаясь же к кино, заметим, что автор, сознательно жертвующий возможностями артхаусного искусства в пользу массового, теряет, пожалуй, только некий род самоуважения и самоудовлетворения от эстетических и экзистенциально самоуглубленных игр и экзерсисов. Ну и, естественно, репутацию, которая включает его как активного деятеля в узкий, специфический, но тем не менее имеющий свои прелести и финансовые возможности участок культурного рынка. И если автор с ними расстается, значит, все эти прелести не столь ему и дороги, тем более в нынешнем, достаточно размытом социокультурном континууме.

ВИКТОРИЯ СМИРНОВА

Прежде чем рассуждать об артхаусе — его месте, влиянии, радикальности или, напротив, консерватизме — договоримся о термине.

Когда и зачем термин «артхаус» появился на свет? Не стал ли всего лишь дублем уже существовавших в Европе и Америке авторского или независимо-

«Секс, ложь и видео», режиссер Стивен Содерберг

го кино? И кто был инициатором сего «номенклатурного» вида кинематографа?

Ответ — в семантике слова «артхаус». Если в авторском и независимом кино подчеркивались индивидуальность художественного жеста или независимость от рынка и институций, то в слове «артхаус» явлена лишь топологическая закрепленность того, что обозначается словом «искусство». Артхаус — всего лишь дом, где его (искусство) показывают. Определение места, но никогда — содержания.

Разумеется, с появлением на сцене артхауса ни независимое, ни авторское кино не исчезли. Вуди Аллен и Йонас Мекас продолжали работать на собственном поле, нимало не отклоняясь от индивидуальных стилистик, сюжетов и тем. Появление новой марки лишь констатировало намерения рынка и институций. Их желание приручить маргинальное, поставить на конвейер и получать «прибавочную стоимость» от того, что раньше не продавалось (как фильмы американских независимых) или, наоборот, продавалось и делало кассу (как фильмы Феллини). Стало быть, речь шла о компромиссе между искусством и рынком, о новом «стриме», не столь прибыльном, как голливудский, но ведь и не убыточном. Речь шла о бренде.

С начала 80-х под сенью институций и фестивалей (таких, например, как фестиваль в Санденсе), начинают выращивать «проблемный» кинематограф. Его стратегиями объявляются радикальность и «правда жизни» (доселе табуированные темы определяют контекст и становятся главными), а также поиск оригинальных киностилистик, способных отразить его сугубо «революционное» содержание.

Разумеется, в этом новом направлении искусства все прозаическое, умеренное и повседневное немедленно становится маргинальным. И, наоборот, все скандальное и девиантное — нормой. Артхаус, с его наивным желанием радикальности, понимает последнюю так же, как Голливуд — сугубо мифологически. Все здесь, от актера до мизансцены, избавляется от всяческого жизнеподобия, существуя на пике своих возможностей: здесь действуют самые экстравагантные геи и слагают поэмы самые экзальтированные творцы, здесь демонстрируются самые длинные порносцены и потребляются лошадиные дозы наркотиков. Очевидно, что столь мощная страсть к иллюзионизму делает артхаус крайне закрепощенным видом кинематографа.

Его навязчивое стремление к радикальности, настаивание на имидже «кино не для всех» ничего общего не имеют со свободой индивидуального жеста. Скорее напоминает о буржуазном искусстве, требующем для себя «зоны контраста», места, подобного кабинкам в квартале красных фонарей, где бы мораль представала в блеске своей нищеты. И, что важно, успокаивала полной несхожестью с так называемой «нормальной жизнью». Ведь и порнография столь популярна из-за того, что условный «Голливуд» от нее отвернулся.

Как ни странно, именно «скандальный» и «не признающий правил» артхаус (а не гораздо более свободный в маневрах мейнстрим) становится подлинным «местом идеологии». Прибежищем эпигонов и культурных мастеровых, всегда готовых приноровиться к веяниям моды и правилам рынка, поощряющего лишь социально заостренные фабулы (инцест, гомосексуализм, наркотики, педофилия) и нетривиальные стилистические приемы (обратный или клиповый монтаж, не обеспеченная сценарием «задумчивость» камеры). Так, в эпоху 90-х, отмеченную реабилитацией сексменьшинств, «ин-

ституции» заказывают фильмы про геев и лесбиянок, а в начале 2000-х — молодежно-наркотические комедии.

Именно «свободолюбивый» артхаус (а не мейнстрим) оказывается в положении послушной прислуги — он не может себе позволить свободы и авторства, будучи связанным с цеховыми правилами, эффектами или «эффектностью», как Голливуд — со спецэффектами. Строго говоря, между ним и большим Голливудом разница оказывается исключительно экономической (размеры бюджета), а не классовой или интеллектуальной, как мы могли бы предположить. Так же, как Голливуд, артхаус желает нас развлекать и именно развлечение числит среди главных своих аргументов.

Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на обложки видеофильмов, продающихся в серии «Другое кино». Каждая вторая обещает «самый скандальный, маргинальный и эпатирующий» фильм от «самого скандального европейского (или азиатского) режиссера». Скандальный фильм (а что такое скандальность, как не обещание пусть маргинального, но удовольствия?) гораздо легче продать, нежели фильм какого-нибудь Штрауба или Киаростами. Ведь в картинах последних на место героического маргинального мифа является жизнь — материя гораздо более скучная и прозаическая.

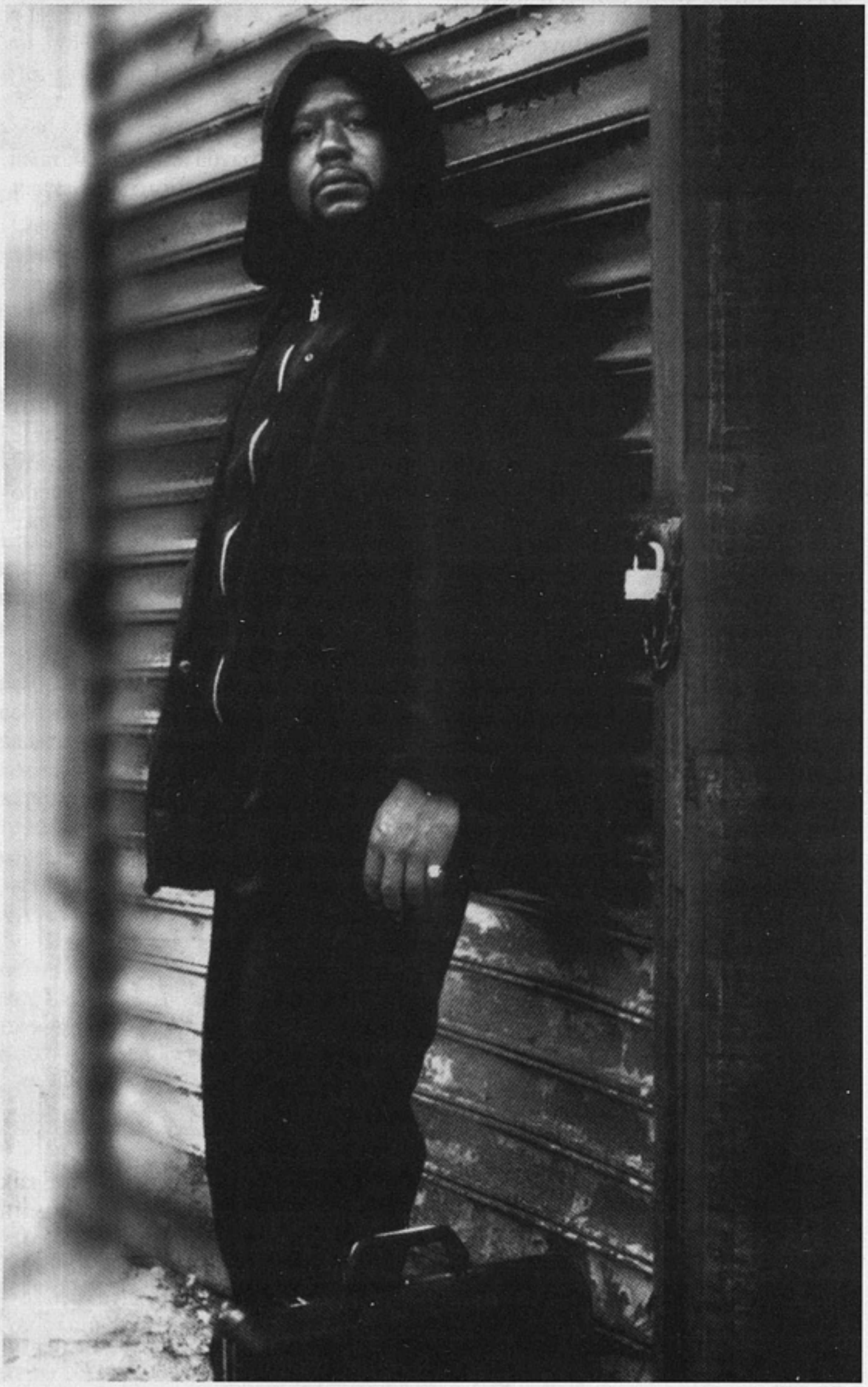
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

Старое, общеизвестное понятие «авторское кино» в моем понимании отличается от понятия «артхаус» примерно так, как флоберовская буржуазность отличается от буржуазности марксистской. То есть в первом случае речь идет прежде всего о мироощущении, во втором — об уровне потребления и интересах рынка. Насколько я сумел узнать, термин «артхаус» придуман для успокоения кинопромышленников. Посочувствуем хотя бы ради приличия: их еже-

«Скорбное бесчувствие», режиссер Александр Сокуров

дневно раздражают всякие там «авторы», не желающие понять, что кино, как и все прочее на свете, делается исключительно ради прибыли. «...Термин этот относится к сфере кинобизнеса, в отличие, скажем, от термина «авторское кино», числящегося по ведомству киноэстетики» (А.Медведев. Год артхауса. — «Время новостей», 6 августа 2001 года). «...Не всякий артхаус есть артхино. Например, в США артхаусом считается любой иностранный фильм, который невыгодно дублировать» (В.Корецкий. Среднерусская Америка. —

«Еженедельный журнал», 2003, № 54). Если это так и речь идет только о словаре прокатчиков, то не из-за чего и огород городить: пусть себе тешатся как хотят, лишь бы не лезли не в свое дело. Но речь идет, мне кажется, не о словаре, а о довольно-таки шулерской подмене понятий. Которая — как показывает сам вопросник «ИК» — благополучно удалась. Слово «артхаус» все-таки воспринимается как современный, более модный синоним «авторского кино». Им пользуются, чтобы продемонстрировать свою продвинутость: да, спасибо, я в курсе — артхаус. Как, они все еще говорят о каком-то «авторском кино»? О, какие отсталые люди. Позвольте, позвольте.



«Пес Призрак: Путь самурая», режиссер Джим Джармуш

Понятие «авторское кино» подразумевает, что существует некий, предположительно высший, вид кинопродукции, производители которой лишь в последнюю очередь интересуются массовым и кассовым успехом. Им, как персонажу Достоевского, важно сначала мысль разрешить, затем (не во всех, но во многих случаях) себя показать, то есть сделать язык своего искусства одним из предметов этого искусства, а только потом уж миллион заработать. Подразумевается также, что у людей, причастных к авторскому кино, существует некий «гамбургский счет», и именно по нему определяется, чего на самом деле стоит тот или иной режиссер, сценарист и прочие. «Авторское кино» —

«Черный монах», режиссер Иван Дыховичный

симбиоз независимых мастеров и знатоков, особый цех, если угодно — элита. И ее главных представителей, «авторов», понятие «arthouse» (если считать его синонимичным) злонамеренно исключает из рассмотрения.

Существует некое помещение, на территории которого, если вам невтерпеж, вы можете заниматься своим «art». Не ждите за это ни больших денег, ни славы, ни благодарности, а главное — не лезьте (да, теперь это вам, вам говорится!) в дела серьезных людей. Впрочем, если хотите выйти, дверь наружу открыта и выбор прост: либо так называемая творческая свобода внутри резервации, либо все прочие радости жизни — вовне. Чтобы выйти, нужно всего лишь плюнуть на землю, пустить петуха и крикнуть: я больше не «автор»! Многие уже это проделали самым успешным образом.

Коммерциализация (тотальная или не очень — об этом можно спорить) понудила деятелей авторского кино к расслоению. Самых непримиримых она попросту вытеснила за рамки профессионального существования. Это заставляет предположить, что уже сейчас в кино, как и в театре (жизнь которого мне известна гораздо лучше), формируется новое художественное подполье, что манифест «Догма» и все, из него проистекшее, — лишь репетиция важных событий, что состоятся эти события очень скоро. Мрачная шутка «Шахиду собраться — только подпоясаться» тут вполне уместна и вовсе не мрачна: в жизни я терпеть не могу всю эту идейно-тротиловую сволочь, но террористы в искусстве — чудесные и необходимые люди. Что касается «примиримых», они и составляют население арт-резервации.

Одна из главных задач художественной критики — отделять талантливых людей от неталантливых. Любой другой способ делить человеческое множество на молодых и старых, на богатых и бедных, на правых и левых гарантирует подавляющее большинство бездарностям. На территории артхауса они, вероятно, имеются в изобилии, самым замечательным и удобным для бизне-

са образом компрометируя одаренное меньшинство. Которому остается одна-единственная дорога: в мейнстрим.

В моем понимании авторское кино относится к мейнстриму, как эксперимент к демонстрационному опыту. Зеленая жидкость капает в белую: та закипает. Вот наружу вырывается пламя и — смотрите! — вся колба покрыта изнутри изумрудными кристаллами. Мы знали: так и будет. Мы знали: колба не может взорваться. Это не мешает кристаллам быть прекрасными.

Искусство мейнстрима есть искусство использования открытий, уже оцененных грамотной публикой. Режиссер авторского кино (если он не осел, который всю жизнь повторяет один и тот же опыт) не может знать, что у него получится, режиссер мейнстрима знать обязан. В этом смысле «Повар, вор, его жена и ее любовник» Гринуэя был веселым низвержением в мейнстрим, а в чемоданной эпопее Тулса Лупера режиссер пытается вернуться на свою исконную территорию. Может быть, поздновато. И, может быть, вообще не ко времени.

В сегодняшнем театре — тут я за свои слова ручаюсь — катастрофически не хватает грамотных зрителей, умеющих понять *режиссерский* сюжет и знающих, примера ради, чем кончится дуэль Тузенбаха и Соленого. Театральные залы заполняются теми людьми, чьим главным достоинством является простодушие. Вероятно, в кино происходит то же самое — что, нет? Тогда я вам завидую.

«ИК» предложил нам тему, обозначив ее условно-провокационным названием «Конец артхауса?» Всерьез актуальна иная тема: «Истощение мейнстрима» — ее бы и следовало обсуждать. Уберем дешевку (прежде всего — сверхдорогую дешевку), исключим из разговора фильмы, в которых фабулу расписывают два сценариста, а разговоры придумывает третий, — что останется? Мало что.

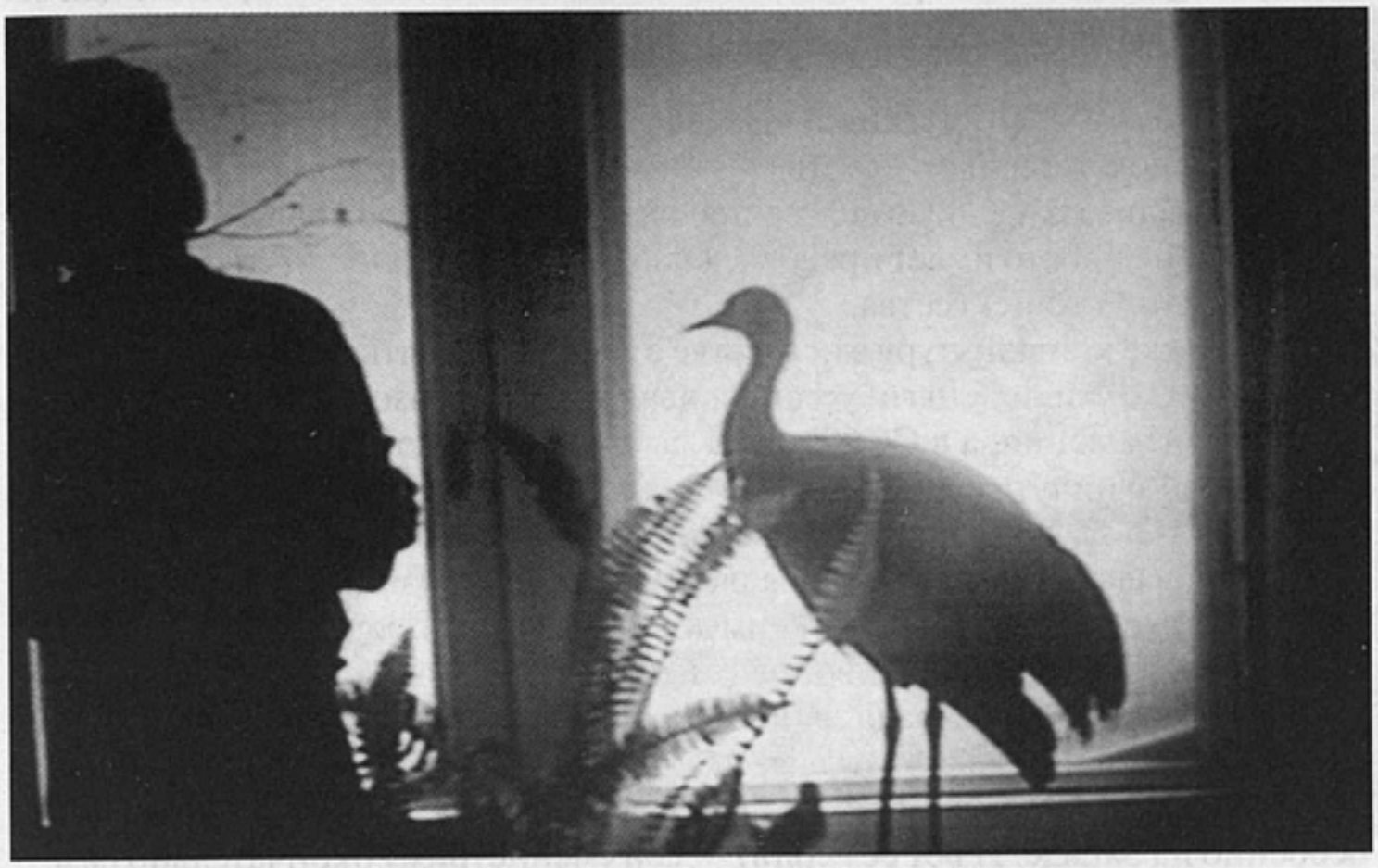
А вот в Австралии, как сообщают, один туземец запатентовал изобретение колеса: этим человеком я восхищаюсь совершенно искренне.

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Строго говоря, артхаусом сегодня называется то направление в искусстве, которое раньше было принято именовать «авангардом». Ошибочно считать, что авангард — это нечто передовое, прокладывающее новые пути и не имеющее аналогов в прошлом. Нет, так уж повелось, что авангард (а сегодня артхаус) есть некая расщепленная форма (чаще всего с очень сложной структурой, а то и вовсе при отсутствии оной): нарочито запутанный язык, каскад

«Мертвец», режиссер Джим Джармуш

из зашифрованных и странно сочетающихся образов, часто нечто искусственно замедленное, скучноватое, развивающееся в соответствии с прихотливыми желаниями автора, открыто фраппирующего публику своей оригинальностью и загадочностью. В любом авангардном произведении немаловажную роль играет момент провокации — спора с привычным мифом и разрушения затверженных штампов восприятия. Чаще всего авангард трудно отличить от откровенной халтуры или нечленораздельного бреда (как известно, именно поэтому Малевич на своих выставках специально выставлял среди прочих одну картину, намалеванную ослом, а потом откровенно потешался над публи-



«Восточная элегия», режиссер Александр Сокуров

кой, восхищающейся подобным творением). И, в сущности, практически никто и не отличает — достаточно зайти в любой из музеев современного западного искусства. Вы попадете в ад из инсталляций, девяноста пяти процентам которых место на свалке или в дурдоме, но тем не менее все ходят вокруг них, размышляют и создают офигенные концепции. Вот что происходит, когда авангард занимает место мейнстрима. Он ведет к тотальной деструкции и разрушению искусства как такового, ввергает художественное пространство в ад, ломающий поначалу штампы, а потом уже и просто любые законы восприятия *до основания*. Поэтому сегодня, увы, можно говорить о смерти живописи как таковой, особенно на Западе. Дурным тоном стала учеба в художественных училищах — все наиболее знаменитые современные художники нигде не учились и, более того, просто не умеют рисовать. Да и зачем? Знай создавай инсталляции или — того проще — пей мочу, ешь экскременты, отрезай себе различные органы, мастурбируй (М.Бренер), трахай черепаху (О.Кулик), отрубай головы петухам (примеры взяты из жизни, просто не помню всех имен создателей этих «произведений») и сойдешь за художника!

Авангард (сиречь артхаус) подобен в искусстве дьяволу. Только отпусти его на свободу, и он все сметет на своем пути. А потом и до общества доберется — перед революцией именно авангард был приоритетным направлением в искусстве, а уж после нее, в 20-е, когда общество тотально отказалось от Бога, и подавно. Авангард разбушевался со страшной силой в фильмах режиссеров-новаторов (а к концу 20-х в новаторов превратились все — Дзиган с Рошалем работали точно в такой же экспрессивно-монтажной стилистике, что и Эйзенштейн с Довженко) мы имели перед собой страшные картины бесконечного садистски сладострастного распада. Не зная, куда деть бушевавших в их душах демонов, режиссеры судорожно попирали труп мало интересующего кого-либо в те годы и малоактуального царизма — попирали с оттягом и наслаждением, упиваясь неестественными картинами жестокости, доведен-

ной до края, до предела. Летели с одесских лестниц коляски, падали с различных высот ребенки, массовые расстрелы и смерти заполоняли экран. Вот уж точно можно было бы сказать: Бог умер.

Да, но ведь без дьявола тоже нельзя. Он помогает понять сложность человеческой природы, сбить пелену с глаз, освободиться от иллюзий, снять розовые очки, глянуть в бездну — это ли не цель искусства? Потому так и западают продвинутые массы на авангард — он кажется панацеей, освобождением от неких привычных пут, эффектным воплощением новых брендов. Вот о нем уж не скажешь привычные критические заштампованные слова «вторично!» или «фальшиво!» — он же как бы единичен, он же как бы сам по себе. Дьявола, однако, не надо приветствовать. Его нужно держать на поводке.

Безусловно, авангард создал немало талантливых произведений. У него есть два положительных качества — энергетика и магия. Если они накладываются на ясную и крепкую внутреннюю структуру, дело в шляпе — такое произведение не просто имеет право на жизнь, оно достойно занять место в ареопаге подлинного искусства.

В XX веке конъюнктуру в искусстве стали определять народные массы: на Западе они платили деньги, устанавливая таким образом ценность того или иного произведения, а в СССР их вкусы вполне четко соответствовали вкусам властей и ничуть не противоречили господствующей идеологии (и лишь крайне редко расходились — в основном, это касалось блатной эстетики). Сформировалась и богемно-интеллектуальная оппозиция, не менее напористая и агрессивная, главным своим достоянием она провозгласила авангард, то есть нечто в корне противоположное господствующей эстетике и абсолютно оторванное от народа, в прямом смысле слова «искусство для искусства», зачастую интересное только самим творцам и примкнувшим к ним отдельным эстетствующим критикам. Но прорвались, вышли в мейнстрим, особенно на Западе. И вот результат — сей «мейнстрим» окончательно разрушил симфоническую музыку и изобразительное искусство.

Но что-то и уцелело. Например, литература. Или театр. Или кино. Тут обратная связь со зрителем (читателем) еще существует.

Строго говоря, никакого особого авангарда (будем теперь звать его «артхаус», ибо уж так сложилось, что сегодня это именно кинотермин, именующий собой определенный стиль, а то и жанр) у нас после 20-х годов не существовало. В лучшем случае он мутировал и прятался в так называемое интеллектуальное или авторское кино. Но как-то язык не поворачивается назвать «Зеркало», «Сталкер» или, допустим, «Грузинскую хронику XIX века» артхаусом. Нормальные, внятные, законченные, вполне смотрибельные произведения с усложненным языком, но без тяги к деструкции. Притчи? Безусловно. Но притча, в отличие от артхауса, имеет четкий морально-этический посыл и пользуется эзоповым языком. Реально близки к артхаусу были лишь киноинсталляции Параджанова или слегка бредовые «киноглюки», коих было крайне мало (ну, например, сверхнеудачное и невыпущенное на экран «Садуто-туто» А.Грикявичюса).

Реально разошелся артхаус только с перестройкой. И мы получили блистательные магически-энергетические «выбросы», морально-этического посыла уже лишенные, но чрезвычайно талантливые: «Скорбное бесчувствие», «Перемена участи», «Дни затмения», «Жена керосинщика». Вот артхаус, но какой фантазийный, сколь насыщенный образностью, клубящийся от роения различных смыслов! Не без дьявольщинки, зато с иронией, изящно остраняющей происходящие на экране фантасмагории.

А в начале 90-х — понеслось! О-о! Как и в 20-е, все вокруг стало артхаусом. Даже самые известные фильмы («Дюба-дюба», «Прорва», «Луна-парк» и многие другие) несли в себе элементы артхауса: тяготение к хаосу, эклектике, деструкции, дьяволизму, навороченности и как результат несмотрибельности. Причем все это создавалось на полном серьезе, в упоении от сдвинувшейся с катушек реальности, а ирония стала исчезать.

В конце 90-х все как-то устаканилось. И продолжает устаканиваться по сию пору. Если артхаусом считать такие фильмы, как «Про уродов и людей», «Лунные псы», «Окраина», «Нежный возраст», «Молох» или «Телец», так я двумя руками за такой артхаус — опять-таки внятный (говорят, «все гениальное просто», на самом деле все гениальное в первую очередь внятно, а потому оно работает на разных уровнях), психологический, сюжетный, ироничный и — как следствие — имеющий весьма широкую аудиторию. Слишком широкую для артхауса. Посему соглашусь с определением, данным в вопросе этой анкеты: «авторский мейнстрим». Только это не «новый эстетический кентавр»,

«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

он всегда был: в конце концов фильмы раннего М.Захарова или раннего Н.Михалкова — это тоже авторский мейнстрим.

Нет, есть, конечно, и чистый артхаус. Он зреет в недрах ВГИКа или малобюджетного видеокино. Иногда прорывается наружу — например, в фильмах С.Басковой, представляющих весь спектр артхауса. Артхаус рука об руку с дьяволом, но относительно внятный и выразительный («Зеленый слоник»), артхаус тотально дьявольский, деструктивный, крайне невнятный и невыразимо занудный («Пять бутылок водки» — конечно же, Гран-при «Киношока») и артхаус осмысленный, с морально-этическим посылом, структурный и обращенный к социуму («Голова» — тоже, кстати, Гран-при «Киношока»). Что касается ВГИКа или видеокино, то талантливых артхаусных произведений там крайне мало, и именно поэтому — к счастью! — они остаются неизвестными или непризнанными (так же, как и молодежно-клиповые «Новости» И.Хотиненко или «Похитители книг» Л.Рыбакова).

В общем, все пока идет нормально, и дай-то Бог. А дьявола будем держать на поводке.

БОРИС ЮХАНАНОВ

Мне показалось забавным заглянуть в Интернет и посмотреть, как живет артхаус в интернетовских тенетах. Вот некоторые выписки из того, что мне встретилось в этом путешествии.

Фраза из сайта знакомств: «Люблю хорошую компанию, путешествовать, новые впечатления, красное вино и артхаус». Еще одна фраза: «А если сделать специальные вечера для просмотра порнухи в стиле артхаус, представляете, с какой скоростью начнут тогда размножаться киноманы?» А вот из Кинофорума: «Для артхауса каноны — это смерть. Понимаете, в чем прелесть? Ты думаешь о том, что тебя окружает, — это твоя реальность. В артхаусных филь-

мах мы видим то же самое, только глазами другого человека — за счет этого все в мире приобретает интерес, даже самая простая вещь».

А вот еще выписки из других сайтов и форумов: «...Не знаю как насчет уж совсем малоизвестного кино, но артхаус тут у людей имеется. Так вот, очень хоттца поиметь себе какого-либо артхауса, предпочтительнее в цифре». Или вот еще: «Двадцать процентов абонентов «НТВ-Плюс» воспринимают кино не только как развлечение, но и как вид искусства, и ради них артхаус крутят на канале «Киноклуб».

«Ни поездов, ни самолетов», режиссер Йос Стеллинг

«...Если мода на радикальный артхаус, от которого в глазах темнеет от скуки, ушла, значит, надо придумать что-то принципиально иное».

«...Для блокбастера не тот сюжет и темп развития событий, для артхауса слишком плоско, схематично и мелодраматично...»

О «Псах-воинах»: «...Захватывающий фильм об оборотнях в лучших традициях «Воя» и «Американского оборотня в Лондоне» с элементами черной комедии и артхауса»

«Детский театр — артхаус»: «...Люди могут смотреть блокбастеры в мультиплексах, последний иранский фильм в артхаусах, любители игрового кино открывают свои магазины»; «...Говорю по существу: если вы не видели этот фильм — вы не видели артхаус, вы не видели настоящего мистического саспенса»; «...Я тоже артхаусом балуюсь...».

Прервемся, образуем несколько предварительных тезисов. Если предположить, что Интернет является местом, где себя свободно проявляет «говор реципиентов», то мы можем отметить, что в бессознательном воспринимающего, артхаус занимает место протеистического, возможно, он занимает «всегда незанятое место». Наблюдая за тем, как артхаус корчится в Интернете, мы можем констатировать, что протеистическое сегодня, сигнализируя о временном насыщении, является идеальным местом для оформления фобий и утоления аффектов. Возможно, это свойство времени, которое порождает такие ряды протеистических мест. Времени, в котором созрела необходимость выскользнуть из-под определенности дискурса, времени, в котором оформляют себя стремления: к преодолению иерархий, к манипуляции манипуляторами, перераспределении власти, антиглобализму и т.п.

Надо отметить, что разработка зоны неопределенности и таких стратегий, как «ускользание», «колобковость», началась еще в период «новых волн», продолжилась концептуализмом и постконцептуализмом и завершается в протеистичности артхауса.

Конечно, артхаус не является стилем, впрочем, стиль как таковой, наверное, уже невозможен, даже стиль модерн возник как профанация символического. Артхаус возникает как некая «переменная». Можно сказать и так: в регистре «переменного» он в одном из своих векторов сигнализирует о профанации авторского. Протеистическое — место идеальное для мифологизации, своей незанятостью крайне удобное всем. Одной из функций такого места может являться поглощение существующего, например, размывание границ, критериев (ср.: война критериев). Возможно, в будущем «незанятому» предстоит замена на «дикое» с обретением новой функции: вместо «чистилища» — «одичание».

Приведу еще несколько цитат: «...Не любит Гая Риччи и самодовольной мине артхауса предпочитает крепкий экшн»; «...Единственное, что ему можно вменить в вину, — это производство добротного коммерческого продукта, а не дрянного, но рвущего кишки артхаусного товара»; «...До начала 80-х авторское кино еще не выродилось в пустоватый артхаус, а честно пыталось выражать что-то большее, чем желания режиссера...»; «Седьмая печать» получила специальную премию на Каннском фестивале в 1957 году и имела огромный успех в американских кинотеатрах артхауса».

Здесь артхаус — кинотеатр, а вот он, например, эстетика: «...И экзотична — от блокбастеров типа «Прирожденных убийц» и «Ганнибала» до «Семьи Мэнсона» и «Ночного снайпера», больше тяготеющих к эстетике артхауса.

А вот здесь уже персонаж: «...Так сказать, приключение артхауса в стране нервных мужчин и холодных женщин».

А вот здесь артхаус — то ли банда, то ли молодежное движение: «...Тереза Расселл — нечто вроде секс-символа для ребят из артхауса».

Вот чуть ли не наркотик: «...Все, пора завязывать с этническим артхаусом».

Артхаус, как чистилище — обращение к Ренате Литвиновой: «Ты была артисткой артхауса, а будешь артисткой народной».

Или вот, совсем на тему: «...Артхаус плакал от восторга, а теперь он умер».

Попробуем остановиться.

В чем парадокс кажущегося перепроизводства артхауса — в непроявленности определяющих критериев всеядности или иначе полиориентированности, то самое «незанятое место»... воспроизводство «пустого места», смещения как такового. Здесь дозревает индивидуальное, при этом не обязательно авторское и, может быть, никогда не уникальное.

Именно поэтому артхаус не относится к пространству экспериментального, где индивидуальное, авторское преодолевают, изживают себя в работе с языком или в языковой игре до исследования или репрезентации языка как такового.

Артхаусное преодолевает систему звезд (актерских), с одной стороны, и языковой эксперимент — с другой, именно потому, что стремится тотализировать режиссерскую индивидуальность: артхаус акцентирует ее, приближая к известной формуле эллинистической системы координат: «Один разумно движет, оставаясь неподвижным, остальные разумно движутся, оставаясь неразумными».

В каком-то смысле участь экспериментального кино оказалась связана с известным определением философии, данным Витгенштейном: «Философия — это борьба против «зачаровывания» нашего интеллекта средствами нашего языка». Быть может, одна из главных функций артхауса — имитировать эту борьбу, а еще вернее, создавать защищенные условия для выработки новых средств «зачаровывания», именно в этом смысле артхаусное искусство остается необходимым придатком так называемого «мейнстримного». Молодящийся кинематограф временами испытывает необходимость в обновлении средств «зачаровывания-очаровывания», тогда и возникает необходимость в артхаусе. Вероятно, артхаус — это то, что всегда будет приходить в кино, когда надо будет прояснить новый интерес при помощи старых средств.

Вот и всё. И напоследок фразочка из Интернета: «Артхаус иногда завозят».

Искусство без денег. Деньги без искусства

НОВАЯ ДРАМА

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ДИСКУССИИ О ПРИНЦИПАХ ФИНАНСИРОВАНИЯ АВТОРСКОЙ, НЕКОММЕРЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ПРОВЕДЕННОЙ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ «НОВАЯ ДРАМА» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, СЕНТЯБРЬ 2004 ГОДА)

Даниил Дондурей, *социолог культуры.* За последние пятнадцать лет наша культура пережила очень сильные и многоаспектные изменения во всех сферах и контекстах отношений между искусством и деньгами. Переустройство системы неизбежно привело к трансформации практически всех механизмов художественной жизни — исчезла цензура, появились разные формы собственности произведений, неоднозначные условия предоставления инвестиций, профессия продюсера... Были реабилитированы развлекательная культура, гламур, реклама, PR, прибыль. Понимание принципов «возврата денег» стало важнейшим аргументом запуска художественного проекта.

Хочу подчеркнуть, что, к примеру, в кино сегодня, как никогда прежде, востребованы талантливые люди, у подавляющего большинства из которых есть шанс, как у Алексея Сидорова (автора «Бригады»), мгновенно, после первой же удачи снимать большое кино. За Петром Бусловым (автором «Бумера») гонялись три кинокомпании, предлагали несметные гонорары. Итак, у нас сейчас — полное отсутствие какой-либо цензуры, довольно продвинутая аудитория, разнообразие полупрозрачных экономических механизмов, гонка за одаренными людьми, мощнейшая содержательная революция за воротами, но: «Где деньги (шедевры), Зин?» Тут скрывается какая-то до сих пор неопознанная культурная, как говорил Чехов, «запендя».

Государство, в сущности, в ближайшем будущем будет беспомощно в формировании принципов культурной политики. Оно ведь мало что умеет, там нет людей, которые бы серьезно хотели заниматься мегапродюсированием, разрабатывать животворные концепции, новые экономические и проектные технологии, собирать бюджеты. Государство уже сейчас вкладывает в кино в пять раз меньше денег, чем рынок. Оно постепенно уходит. Миссия штабов рано или поздно перейдет в руки продюсерских гильдий или отдельных мейджоров, а они уж сумеют развести по разным финансовым колеям коммерческую и авторскую культуру. Продюсеры, а не умирающие на глазах творческие союзы станут партнерами тех по-настоящему значимых сил (зарубежные компании, меценаты, мощные концерны, банки, профессиональное критическое сообщество), которые будут разбираться в том, что же это такое — современный художественный процесс. Ведь многие противостояния: коммерческое — авторское, радикальное — консервативное, авангардное — гламурное в реальности пересматриваются быстрее, чем мы их психологически осознаем. Это очень важная проблема в ситуации открытого рынка и такой ценностной неопределенности, которая много лет существует в нашей стране.

В этой связи невероятно возрастают функции арт-критики, как некоего куратора художественного процесса. Как своего рода поводыря художников и зрителей в производстве и – не побоюсь этого слова — в потреблении культурной продукции. Именно критик-куратор должен стать полноправным партнером как продюсера, так в конечном счете и режиссера в освоении новых смысловых контекстов. Призван стать жестким селекционером, интерпретатором, создателем столь необходимых сегодня содержательных рубрикаций, а в значительной мере и соавтором разного рода новых концептов.

Что касается театра, обращаю ваше внимание всего на одну проблему. Часто забывают, что руководители («красные директора») бывших советских те-

атров получили в наследство совсем неплохие здания, каждое стоимостью не один миллион долларов, которые до сих пор функционируют по социалистическим законам — «все вокруг колхозное, все вокруг мое!». А вот если бы в театре сразу же, десять лет назад, произошла приватизация, мы сегодня имели бы другую экономику, а значит, и иную форму гламура, иначе бы развивались авангард, мейнстрим, жанры, были бы давно разведены антреприза и классический репертуарный театр. Поменялись бы — стали здоровыми — отношения между инвесторами, владельцами зданий, арендаторами, продюсерами, зрителями, художниками. Прекратилась бы перепродажа статусов через политическую власть, и можно было бы перекоммутировать, перетабуировать многие старые конвенции в стереотипных ответах на вопрос: кто большой режиссер, а кто — не очень?

Эдуард Бояков, *продюсер театра.* Прежде всего, я не согласен с утверждением, что роль государства в театре уменьшается: в кинематографе — да, государство уходит, это свершающийся факт. И как гражданин я говорю «слава Богу», потому что сегодня влияние кино на государственную идеологию, на нашу с вами жизнь очень велико. В начале 90-х в киноиндустрии была разрушена система: творческий союз потерял всякую привлекательность и всякий авторитет, кинопрокат был разрушен донельзя, в кинотеатрах были по преимуществу автосалоны и мебельные магазины. А театры все эти годы оставались театрами. Там не продавали автомобили, а продолжали играть спектакли. И все театральные профессионалы говорили в один голос: какое счастье, что мы сохранили наш великий театр, сохранили наш замечательный театральный союз. Теперь мы понимаем, что это, возможно, никакое не счастье, а настоящая беда. Если бы система была сразу же разрушена, то сегодня мы жили бы и работали в совершенно другом театральном мире — более справедливом, более правильном, более структурно организованном, как это произошло или происходит с кинематографом.

Роль государства в театре сегодня, как никогда, велика. Оно по-прежнему задает все правила, по которым театр существует. И речь идет не только о выделении каких-то субсидий. Последите за прессой: вот Калягин сходил к Путину и получил несколько миллионов долларов на то, чтобы поднимать русскоязычный театр в странах СНГ. Дело вроде хорошее и нужное. Но как это будет делать Калягин, у которого в штате нет ни одного квалифицированного продюсера или менеджера? Это большой вопрос. Как взаимодействуют артистические и политические мотивы? Есть ли возможность использовать эти деньги как реальный рычаг модернизации гастрольной политики? Какой планируется общественный резонанс? Получит ли общество пользу от этой программы? Если нет, то выходит, что эти государственные деньги тормозят модернизацию, выполняют функцию балласта. Мы живем в гораздо более извращенном сообществе, нежели кино, литература или архитектура.

Представьте себе сегодняшний разговор какого-нибудь хорошего архитектора с потребителем. Он будет касаться денег, и не в последнюю очередь. Архитектор наверняка озвучит стоимость проекта. Разговор с кинопрофессионалом: мы будем говорить об эстетике, о кастинге, об идеологии, о теме, но и о деньгах! И профессиональные кинокритики стараются опираться на эти критерии, на эти новые реалии. Современный галерейщик также должен быть не только образован, информирован об эстетических новациях и интеллектуальном контексте, но и обязательно сказать, сколько стоит та или иная картина. Это по праву считается одним из объективных показателей качества.

Теперь о театре. Попробуйте спросить Марину Дмитревскую, сколько стоит спектакль, о котором она пишет хорошо или плохо. Она не ответит, она обидится. Или у Григория Заславского — он, может быть, и не обидится, но тоже не скажет. Я понимаю, насколько полемична моя позиция, но готов ее отстаивать: оценка того или иного спектакля должна зависеть от того, сколько государство потратило на него денег. Включая непрямые затраты, касающиеся здания, штатных зарплат и прочего.

Для нашей среды характерна сильная фобия рынка. Не случайно тема, которую мы сформулировали как ключевую, звучит как «Страх перед реальностью». Страх перед реальностью — характеристика, присущая биологическому индивиду, а вот страх перед рынком — это уже, кроме всего прочего, социальная фобия.

Другая плоскость проблемы. Пока мы боимся разговоров о деньгах, рынок не дремлет. Он перестает быть просто неким условием. Он присваивает креатив. Стимулирует его. Что есть современное креативное пространство? Это очень важный вопрос. И очень опасный для многих консервативных жанров искусства. Совершенно ясно, что в показах некоторых модельеров намного больше и творчества, и театра, чем во многих современных спектаклях. Легко можно продолжить примеры, говоря о клубной культуре, цифровых технологиях, междисциплинарных явлениях.

Рынок — это то, что объединяет наш мир. Доллар одинаково любят как в США, так и в Ливии (где при этом страшно ненавидят Америку). Доллар также любят и в России. Рынок тотален. И этот рынок, по-моему, последнее время становится гораздо более креативным, «латеральным», по Котлеру. То есть иррациональным, зависимым от нетривиальных, неожиданных (следовательно, можно употреблять и слово «творческих») ходов. Раньше были отдельно экономисты, бизнесмены, а отдельно — творцы. Сегодня противопоставить эти две категории профессионалов все сложнее. Нет большой разницы между придумыванием спектакля и такого продукта, как шоколадный «киндер-сюрприз», — это в основе своей один и тот же творческий, креативный ход, который в случае с бизнесом приносит тот или иной экономический результат. Так что пока наш театр (и вообще искусство) продолжает заниматься рефлексией, экономика становится все более и более креативной. И мы рискуем очутиться в обществе, где не только деньги, но и реальное искусство, творчество окажутся по другую сторону наших занятий.

Существует мнение, что без помощи государства мы получим тотальную коммерциализацию, а искусство вообще уйдет в маргинальную сферу. Тем важнее необходимость осмысленных и серьезных государственных поступков в этой области. Вопрос в том, какими должны быть эти поступки, эта государственная политика. Вот, например, в Америке аналогом министерства культуры является организация, которая называется National Endowment for the Arts. Бюджет ее намного меньше бюджета управления культуры, к примеру, города Саратова, а уровень эффективности политики совершенно иной. Государство должно не только поддерживать конкретные проекты и институции. Прежде всего оно должно создавать среду для возникновения искусства.

Виктор Косаковский, *режиссер.* Мне кажется, что сегодня брать деньги на кино у государства не морально, как и вообще брать деньги у кого бы то ни было. По-моему, и участвовать в кинопроизводстве, которое сейчас существует, нельзя. Слишком много вокруг мафии и коррупции. Я заявляю это на основании собственного опыта работы с восемью странами в области кинематографии. Есть два способа заработать деньги на кино. Первый — потратить свои деньги на съемки фильма, сделать его и на нем же заработать. Есть второй способ — украсть в процессе производства фильма, самый распространенный сегодня способ.

Я говорю о своем собственном опыте: я ушел из европейских структур, из Госкино по причине такого явления, которое называется «откат»: когда тебе дают миллион с условием, что 30 процентов из этого миллиона ты должен кому-то вернуть. На мой взгляд, это аморально. Пример работы на Западе: я ищу полмиллиона на съемки нового фильма, мне готовы дать деньги при условии, если я изменю сценарий так, что фильм будет стоить миллион. Я начинаю изменять сценарий (сам не знаю, для чего), и мне говорят — а давай снимем на два миллиона и так далее... Мне это надоело, и я решил снимать без денег вообще: взял камеру и в течение года снимал фильм из собственного окна. Эту картину увидели люди в более чем ста странах, а она не стоит ничего, кроме моего времени. Итак, я утверждаю: чтобы делать кино, нужны глаза и жела-

ние — и всё. Конечно, я верю, что придет время, когда я смогу вновь снимать фильмы на кинопленку, с хорошим бюджетом и поддержкой. Но сейчас я так субъективно переживаю эту ситуацию.

И еще одно мое убеждение: режиссеры больше всех других заинтересованы в том, чтобы настоящего проката не было. Например, финансирование документального кино составляет 12 миллионов в год. За прошлый год снято 423 документальных фильма. Вы их видели? А если бы вы их увидели, то не поняли бы, на что и зачем, собственно, тратить такие деньги. Мое личное мнение — основную массу документальных лент, снятых на средства государства, нельзя смотреть, потому что они сделаны экономически неправильным образом. Режиссеры этих фильмов понимают, что только они могут получить деньги в условиях нормального творческого рынка, и согласны с этой системой (когда фильм их не покажут, но деньги на него они получат).

Теперь по поводу проката — здесь мы наблюдаем то же самое вранье. Государство выделяет средства на продвижение фильма, но любой прокатчик считает эти деньги своей личной прибылью: кладет их себе в карман и изображает бурную деятельность, пытаясь такую же сумму получить от кинотеатра. Это действия мафии. Мы сейчас переживаем такой период, когда ни у кого нельзя брать деньги. Надо делать так, как можешь. Вот я сейчас опять снимаю на собственные деньги, пускай бюджет небольшой, но если на этом фильме я заработаю миллион, то бюджет моего следующего фильма будет миллион, если заработаю сто тысяч, значит, буду снимать на сто тысяч. Надо рисковать тем, на что ты способен.

Катя Сканави, *пианистка.* Так называемая классическая музыка — если брать ее в оппозиции «артхаус — мейнстрим» — это, конечно, артхаус. Для неширокого круга — искусство. Некоммерческое. Хотя понятно, что и в классике есть то, что продается. (Почему — другой вопрос.) И вот что удручает: государство поддерживает как раз то, что в его поддержке меньше всего нуждается, — либо то, что само себя окупает, либо то, что привлекательно для частных денег. Получается, что государство дублирует рынок.

Зачем существует культурное начальство и в чем, скажите, заключается культурная политика власти, если, вторя рынку, она вкладывает государственные средства, помогает раскрутке на телевидении и в массовых изданиях, влияет на потенциальных спонсоров — через создание официальной репутации, награждает и поощряет, привлекает во всевозможные выборно-перевыборные кампании одни и те же имена? Во всем мире государство в самых разных формах работает на воспитание, поощрение и привлечение спонсоров, меценатов, частных донаторов в серьезное искусство. Помимо этого оно вкладывает деньги в музыку через различные общественные фонды. У нас же отсутствие продуманной культурной политики сказывается на разных аспектах музыкальной жизни. Нет ее и в отношении к молодым музыкантам, солистам, которые не имеют сегодня никакого социального статуса, и оркестрантам, чья нищенская зарплата заставляет их одновременно трудиться в нескольких оркестрах. В результате качество большей части оркестров способно вызвать только сочувствие.

Нет никакой политики и в отношении к репертуару — все, чуть менее знакомое, чем Сороковая симфония Моцарта, вызывает у музыкального руководства подлинное страдание. Конечно, Брукнер (один из самых исполняемых композиторов Европы) в России требует предварительной подготовки — и оркестра, и аудитории. Сколько же разных способов придумано для этого просвещенным человечеством! И соединение в одной программе малоизвестного композитора с кем-нибудь из самых популярных — и композиторов, и исполнителей, и яркие беседы перед концертом, и рекламное разнообразие и настойчивость. Например, мощнейшие государственные телеканалы, щедро рекламируют свою собственную продукцию — хорошо, пусть. Но почему бы не пожертвовать тридцатью секундами, чтобы анонсировать грядущее музыкальное событие! NB! Не пропустите! Или другой аспект проблемы: если бы музыканты, оркестранты в первую очередь, знали, что от количест-

ва слушателей на их концертах что-то в их жизни зависит, то они ходили бы в народ: в школах, скажем, знакомили бы детей с инструментами, играли на больших переменах и т.п. И публичные репетиции бы устраивали, как в Америке, когда вход в зал открыт для всех желающих. Только ведь стимула — никакого, ни морального, ни тем более материального. Я уж не говорю о таких способах борьбы за слушателя, как гибкость цен на билеты, мастерство их распространения и, наконец, просвещение, не только музыкальное.

Все, наверное, видели в западных музеях маленьких детей, которые целым классом сидят на полу перед какой-нибудь картиной: «час живописи» там — обычное дело. В результате усилий, в первую очередь государства, у них в «бездуховной» Америке, в городках с населением меньше, чем на Тверской, зал с великолепной акустикой на две с половиной тысячи мест всегда полон и в едином порыве вскакивает с мест для овации. А в антракте еще и твои диски продают, и после концерта очередь выстраивается за автографами. В заболоченной Финляндии, давшей миру всего-навсего одного великого деятеля искусства Сибелиуса, сто сорок пять музыкальных фестивалей в год, музыка на них играется самая сложная, и публика ее слушает сутками, заполняя все, что можно заполнить, включая лужайки под умело, с акустическим смыслом, натянутыми тентами. Так в финских (и итальянских, и английских, не говоря уж о немецких с австрийскими) деревнях происходит, а у нас, в столице «самой духовной» страны, два замечательных зала, два очень средних и два плохих — и это всё. Есть еще совсем маленькие, в которых тоже иногда звучит музыка, но к ним уж совсем никто не старается тропу протоптать. И если концерт не бесплатный (как бывает в Рахманиновском) или это не все те же «медийные лица», то в зале полупусто. Опять точнейшая стратегия нужна — для создания традиции посещения нового зала, как нужна она для создания репутации определенного концертного абонемента или имени. С абонементами, с программами сезона у нас вообще беда. В лучших и самых скромных залах мира над сочинением «серий» трудятся настоящие мастера музыкальной политики. У нас же в филармонии мы только и слышим: никто на концерты не ходит, поэтому если ты пианист — Шопен обязателен, скрипачу не обойтись без Паганини. На одной неделе в московской афише — четыре исполнения Третьего концерта Бетховена. Разумно? Нет.

Еще один ресурс — эксклюзивная работа с публикой: скидки для постоянных слушателей, общение с ними и администрации, и исполнителей. Вот говорят: все безнадежно плохо, поскольку нет денег. Но почему в советские времена, когда денег у всех было поровну, одни филармонии славились на всю страну — там были и интересные сезоны, и аншлаги, а в другие ездить было наказанием. Музыканты до сих пор вспоминают директора Рижской филармонии, лично поздравлявшего открыткой каждого (!) держателя абонемента с началом сезона, с Новым годом и т.п. А автобусы, которые развозили публику после концерта — в Риге, Вильнюсе, Красноярске, — а беседы в фойе?! И т.п. Это что, больших денег требует? Нет, энергии, неравнодушия и компетентности. И сегодня: в Нижнем Новгороде оживленно, как всегда, в Киев вот уже несколько десятков лет художественный руководитель филармонии Ольга Ивановна Фролова умудряется заманивать наших лучших артистов, готовых — у нее — играть практически бесплатно. Энтузиазм одиночек, на сцене и за кулисами, не дает пока умереть классической музыке. Но одиночки не могут заменить государство. Не так давно в Москве не смогли обеспечить аншлаг всемирно известному дирижеру — Курту Мазуру. Многие возмущались: публикой, организаторами концертов — как это так, ведь к нам же вообще никто из больших музыкантов, не говоря уж об оркестрах, не ездит? (На это-то как раз нужны большие деньги.) А я думаю, что все закономерно: потому и Мазура публика может пропустить, что нет привычки слушать лучшее, критерии утрачены, стерлись различия. Ощущение контекста отсутствует. И у музыкантов, и у слушателей. Как могут формироваться вкусы, школа, традиции, если мы существуем в вакууме? Это настоящая драма, за которую отвечает государство.

В некоторых странах, в Соединенных Штатах например, среди многочисленных форм привлечения слушателей есть и такая. Во время самых жестоких транспортных пробок с семи до девяти вечера во многих залах, расположенных на оживленных улицах, проходят так называемые rush hour concerts — «концерты в час пик». Они анонсируются каждый год в начале сезона, люди к ним привыкли: чем стоять час в пробке, уж лучше Баха послушать. Некоторые мои коллеги подобные ухищрения музыкального менеджмента, вероятно, не одобряют как профанацию: обидно, когда тебя предлагают вместо выхлопных газов. Но я думаю, что хоть один небезнадежный слушатель все-таки найдется из толпы случайно забредших, а несколько приобщившихся — уже здорово.

Нам остается быть реалистами и смириться с сегодняшней тотальной попсовизацией всей нашей культуры и нашей жизни, доступностью абсолютно всех видов развлечений. Приспособившись, нужно научиться собирать в залы, где звучит классика (или играется артхаус), всеми возможными способами. А уж потом на сцене делать только то, что мы сами хотим и можем.

Зара Абдуллаева, *критик.* Если вслушаться в слова выступающих, то они не о новой драматургии, режиссуре, не о современном или актуальном искусстве, а о «новой драме» вообще — и старой, как рыночные отношения. Даже если они для нас еще внове. Актуальность обсуждения сводится таким образом к денежной недостаче, к неласковой господдержке, к оглядке на дорогие помещения, оккупированные репертуарными театрами, к антрепризной наглости их афиши, к злосчастью мейнстрима, который будто бы третирует необузданное желание публики приобщиться к современному или к так называемому современному искусству. Разница между одним и другим велика, но в нынешней ситуации ее отрефлексировать ни у кого нет ни времени, ни на самом деле — желания. И так сойдет.

У публики, якобы задушенной в объятиях мейнстрима, такого желания разбираться нет тем более. И в этом, по-моему, нет ничего ни плохого, ни хорошего. Для нее, но не для нас. Конечно, в структурированных обществах всем место и какие-никакие деньги найдутся, а в нашем приходится применять псевдонимы, использовать подмены, чтобы стимулировать и симулировать «всюду жизнь».

Актуальное — в том смысле, в котором это понятие существует в изобразительном искусстве, в офф-офф-мейнстримных театрах и кинотеатрах, — это искусство нонпрофитное. Но его профит необходим для интеллектуальной и чувственной жизни не снобов, не маргиналов и, конечно, не борцов против бродвеев, бульваров и зажравшихся репертуарных театров. Независимым авторам до этих кумиров публики дела нет, а если и есть, то в качестве материала для собственных художественных целей и намерений. Об этом даже неловко говорить, поскольку ежику ясно. Конечно, современные художники рано, поздно или никогда становятся брендами (как, например, Боб Уилсон или Судзуки) и высокооплачиваемыми фигурантами мировой сцены. Но это уж как повезет. Гарантий нет. А прозвучавшие тут жалобы на безденежье и недостаток площадок, в то время как репертуарные театры дурят зрителей, которые с удовольствием одуряются, унизительны для альтернативщиков. Или они — наверное, бессознательно — не прочь обуржуазиться, но по некоторым причинам пока предпочитают не снимать масок люмпенов, параллельщиков или не очень юных натуралистов.

Почему-то здесь не говорилось и о том, что в любом виде искусства уже давно налажено кровообращение между глобалистскими и антиглобалистскими трендами, между поп-артом в разных его смыслах и радикальными практиками. Хотя и понятие «радикальность», и понятие «актуальное искусство» не заданы раз и навсегда. И не связаны исключительно с прогрессистскими иллюзиями или упованиями, только с «бедностью», а не «богатством».

Ульяна Лопаткина совершила в 90-е переворот в классическом балете, явившись образом именно современной — неправильной, небывалой, невозможной, — а не «просто» гениальной балерины.

Анатолий Васильев, имеющий у театрального истеблишмента и проводников «новой драмы» репутацию пропахшего нафталином «гуру», в новой редакции спектакля «Из путешествия Онегина» врубает в окна-ячейки у задника сцены типических персонажей советской цивилизации, вторя «Фундаментальному лексикону» Гриши Брускина, но его диалоги с давним прошлым и недавним остаются вне контекста «современной режиссуры», которая бодается с маловысокохудожественным состоянием БДТ (Бывшего драматического театра при Товстоногове).

Публике, которой здесь так озабочены, современный театр не нужен. Он нужен людям, не зараженным театром, детям, например, или не искушенным в «театральных правилах» зрителям. И тем, кто не только пытается его создать, им заниматься, но и любит его, и не замыкается в гетто цеховых мнений. Мой сосед на васильевской «Илиаде» был поражен, что у нас такие «Умы Турман» носятся по сцене, что немолодой театральный режиссер вдруг оказался близок Тарантино, который в «Убить Билла» разрешил свою любовь к восточному жанровому кино, а Васильев ввергнул своих актеров, прошедших ряд стилистических героических трансформаций, в финальную дурашливую стихию мастера и учеников ушу, высвободил игровое начало и усложнил ритуальную трансгрессию этой радикальной композиции. Значит, контекст новейшей драматургии и режиссуры надо бы расширить и не довольствоваться легким выпуском пара по поводу мейнстрима — хоть вялого, хоть залихватского.

Отсутствие денег, будто бы не дающее расцвести «новой драме», является на самом деле псевдонимом, равно как и прочие, вроде бы насущные в связи с этим проблемы — псевдонимами тоже. Деньги нужны, чтобы камуфлировать отсутствие денег. Денег, конечно, маловато, но уж чего точно нет — так это идей, смелости и критериев оценок внутри: на поле современной драмы, актуального кино. Нет и режиссуры, способной превратить сырую, среднюю или очень среднюю драматургию (как некогда Арбузова, Розова) в нетоварные — на сегодняшний распространенный взгляд — и важные спектакли.

Поэтому, по-моему, гораздо интереснее прояснить, в чем сходство антибуржуазных в законе, шокирующих по гладкописи театральных клише спектаклей талантливого Кирилла Серебренникова с, казалось бы, неогламуренной «Клаустрофобией» Николая Коляды, показанной здесь же, на питерском фестивале. Разница же только в том, что зрители спектаклей Серебренникова — дети и внуки зрителей захаровского «Ленкома», а зрители спектакля Коляды — их соседи по новой квартире, в которой они заскучали по старой, еще не отремонтированной.

Низовая фактура, нелинейное повествование, речевой специалитет, нудистские мизансцены, пожухлое изображение и т.д. не являются презумпцией невиновности альтернативщиков. А поскольку не произошло никакого сдвига во взгляде на сценическую материю, на драматургический материал, то эти приемы вполне могут читаться и как принадлежность комфортному буржуазному театру, только недоэстетизированному, недомытому.

Липа в «новой драме и режиссуре» гораздо унизительней и обидней, чем плохие спектакли репертуарных театров, обольстившихся антрепризной горячкой или щекотанием крепких нервов нарядной публики модными и даже умелыми режиссерами. Но это — не тема. Это — предмет газетных рецензентов, их поденный построчный хлеб. Липа как бы актуального искусства опасна только потому, что блокирует пути для рождения неимитаторской, небоязливой практики, готовой к поражению, неуспеху. Поэтому здесь мы могли бы позволить себе поговорить не только об издержках преднамеренной художественности, выраженной в специальных приемах, которые легитимизируют художественное качество нестыдного мейнстрима — самого востребованного продукта для публики, исправно посещающей премьеры в театрах и кинозалах. Но и о том, почему «Борьба молдаван за картонную коробку» и (в меньшей степени) «Большая жрачка» в «Театре.doc» — пока что единственные стоящие находки в этом поистине черноземном регионе.

Тел.: (095) 783-29-30.

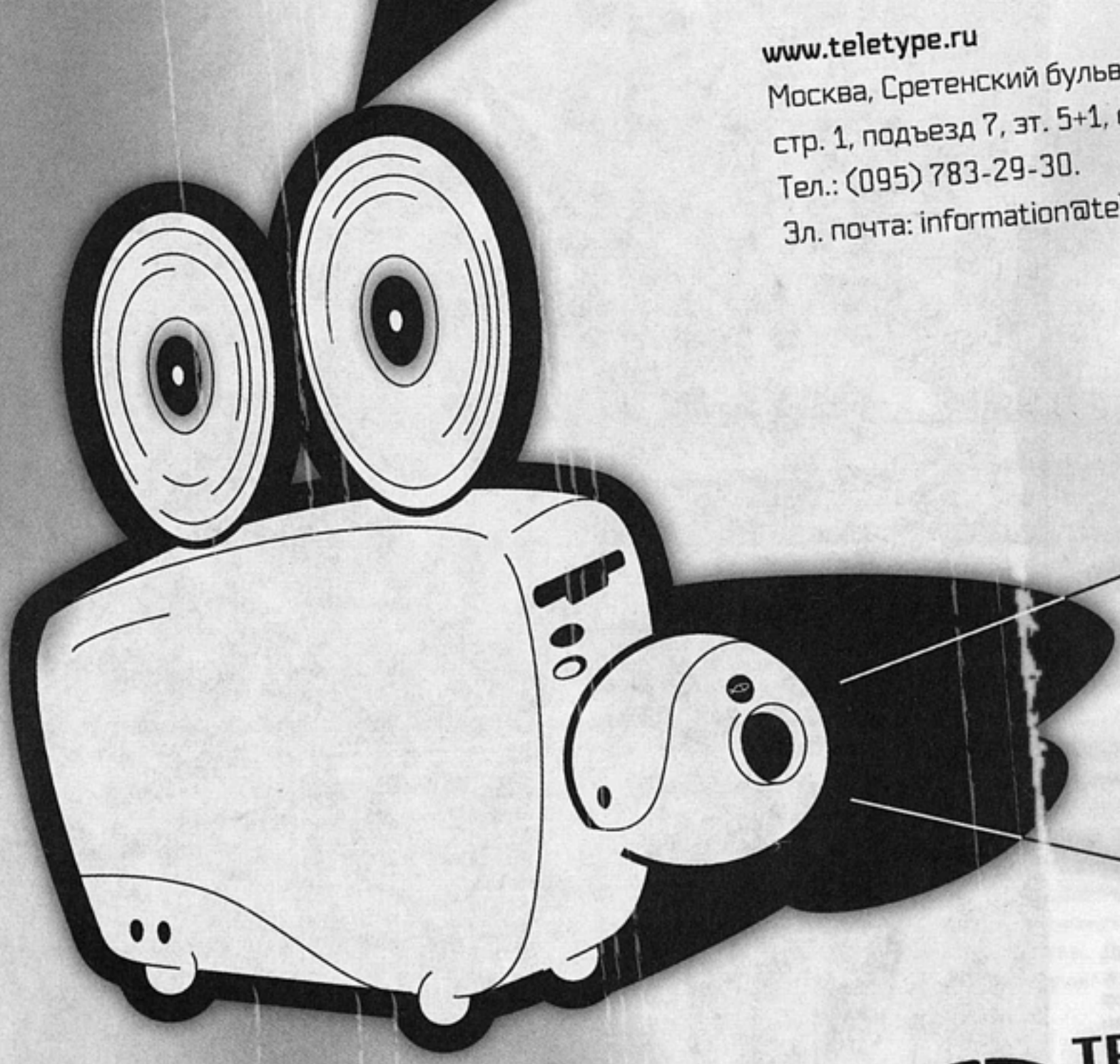
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Р Е П Е Р Т У А Р

«Авиатор», режиссер Мартин Скорсезе

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Небесный капитан

Фантом всегда лучше его реализации.

Юрий Арабов

Если пропустить ромбовидный значок со словом «Aviator» и слишком многозначительный пролог, то фильм Скорсезе начинается с того, как куда-то бегущий юнец в пижонской кожаной куртке нагло заявляет: «Я — режиссер этого фильма». В полминуты он перекупает за неслыханные деньги финансового гения себе в бухгалтеры, сваливает на него свои запутанные отношения с компанией, которую унаследовал, и показывает ему свой самый большой частный аэродром в мире. Боевые самолеты, оставшиеся после первой мировой войны, реальный Хоуард Хьюз долго скупал по всей Европе, но об этом в фильме ни слова. Для полного счастья юнцу не хватает двух кинокамер — двадцать четыре у него уже есть. Толстый самодовольный коротышка, гигант киноиндустрии Луис Майер, наставительно говорит ему: «Хоуард, малыш, возьми свои нефтяные деньги и положи их в банк под проценты. Если ты продолжишь в том же духе, то ни один прокатчик не возьмет твои фильмы». «Буровые», — уточняет мальчишка. Буровые — это наследство от отца, изобретшего бур для твердых пород, которым до сих пор пользуются при нефтяных разработках. Про это тоже в фильме ни слова. Потому что герой сторонился

«Авиатор» ***(The Aviator)***

Автор сценария **Джон Логан**
Режиссер **Мартин Скорсезе**
Оператор **Роберт Ричардсон**
Художник **Данте Ферретти**
Композитор **Хоуард Шор**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Кейт Бланшетт, Кейт Бекинсейл, Алек Болдуин, Джуд Лоу и другие**
Warner Bros., Miramax Films
США
2004

отцовского бизнеса как чумы: изобретенные им буры вгрызались в землю, а Хоуард рвался в небо.

«Они летают слишком медленно, нет ощущения движения!» — кричит он, глядя на экран, заполненный самолетами. Ему нужны облака, чтобы на их фоне возникла скорость. Эскадрилья из тридцати бипланов снимается с места и летит куда-то за облака, Хоуард пилотирует одну из этих «этажерок», в которых нет даже защитного стекла кабины. Однажды во время съемок самолет Хоуарда упал, а сам он сравнительно удачно вылетел на землю, получив несколько переломов и сотрясение мозга. Об этом в фильме ничего не говорится.

«Хоуард Хьюз монтирует двадцать пять миль пленки в день, если он когда-нибудь закончит, то мы увидим первый в мире 560-часовой фильм», — издевательски комментируют газетчики. А Хьюз сидит в просмотровом зале и просит, чтобы ему принесли печенье с шоколадными крошками средней величины, расположенными не слишком близко к краю. Он смотрит одну из первых звуковых мелодрам и радостно сообщает своему бухгалтеру: «Вот что нам нужно!» Ему нужны звук и девушка. И ради этого он переснимает половину фильма.

На премьеру «Ангелов ада» Хоуард Хьюз идет под руку с настоящей дивой — лицо куклы из папье-маше, нарисованные губы и брови, белая вата вместо волос. Это он сделал диву из Джин Харлоу, девчонки, сбежавшей с богатым парнем из дома в штате Канзас, чтобы стать актрисой. Через несколько лет у красотки во время съемок отказала почка. Джин Харлоу умерла в двадцать шесть лет. Об этом в фильме ни слова. Джин Харлоу нужна здесь только для того, чтобы Гвен Стефани, солистка группы No Doubt, дебютировала в кино и провела Хьюза по ковру из лопнувших лампочек от одноразовых вспышек, которыми фотографы стреляли ему прямо в глаза. Хьюз болезненно морщится. Он мямлит что-то невпопад в ответ на вопросы репортера: он глуховат, а читать по губам не умеет. В зале, глядя на экран, Хьюз снова морщится — ему хочется немедленно перемонтировать несколько сцен.

Хьюз летит на аквaплане и приводняется в бухте. Он приглашает Кэтрин Хепбёрн поиграть в гольф. Прямо сейчас. Ему никто не отказывает, даже Хепбёрн, которая привыкла, чтобы ей никто не отказывал. Он учит ее управлять самолетом с таким спокойствием, будто это урок вязания. Позже в другом самолете он ставит рекорд скорости и планирует с пустым баком на заросшее какой-то овощной зеленью поле. Он редкостный везунчик — упал с неба и остался жив-здоров. Потом он облетит вокруг света за четыре дня, улучшив на маршруте от Нью-Йорка до Парижа время Линдберга вдвое. Линдберг — знаменитейший пилот. О нем в фильме ни слова. Хьюз в 30-е годы тоже был знаменитейшим пилотом и несколько лет подряд ставил мировые рекорды скорости на своих самолетах. Об этом картина тоже умалчивает.

Оба, Хьюз и Хепбёрн, эксцентричны до карикатурности. Они идеально дополняют друг друга — как параноик и шизофреник. Он живет своей одержимостью, она живет своей игрой. Они прожигают жизнь в картонных декорациях золотой эпохи Голливуда. Но Хьюзу неуютно в голливудской тусовке. Он носит с собой мыльницу и постоянно моет руки, не может заставить себя дотронуться до ручки двери в общественном туалете, теряет аппетит, если кто-то прикоснулся к его тарелке или стакану, и носит исключительно теннисные туфли. Хепбёрн, помимо всех ее талантов, впрочем, оставшихся за кадром, чванлива и не брезглива. Ее родственники — сплоченная группа заигравшихся в эксцентрику богатых снобов. Их союз обречен. «Ты просто кинозвезда и ничего больше!» — кричит он ей, когда она уходит к Спенсеру Трейси. И сжигает все свои вещи, которых она могла касаться. Потом, сморщив гримасу обиженного мальчика, стоит ночью голый и замерзший у телефона, умоляя своего бухгалтера срочно купить ему одежду. Позже он выкупает у желтой прессы все скандальные фото Хепбёрн и Трейси.

У него романы со всеми сколько-нибудь заметными дивами Голливуда. Правда, на экране всего лишь одна, малолетка Домерк. Даже от Джейн Рас-

сел остался только бюст, для которого инженеры хьюзовского авиапрома придумали знаменитый лифчик без бретелек «вондербра». «Хоуард, неужели ты думаешь, что они выпустят твой фильм про сиськи?» — это бухгалтер намекает ему на то, что уже вовсю свирепствует кодекс Хейса. «Конечно, а кому они не нравятся!» — отвечает Хьюз и отвоевывает сиськи Джейн Рассел у комиссии по нравственности. Потом на экране возникает Ава Гарднер, и остервенелая старлетка в отставке таранит автомобиль, в котором Хьюз и Гарднер едут ужинать.

Хьюз снова строит самолеты. Большой — чтобы перевозить танки через Атлантику, когда придет пора открыть второй фронт. Состоящий из одних моторов XF11 — чтобы ставить рекорд скорости. Вот этот падает с заглохшим мотором прямо на квартал в Беверли Хиллз. Ярко-красная черепица дробится колесами шасси. Крыло срезает вторые этажи чистеньких домиков. Оторвавшаяся турбина влетает в окно мирной кухоньки. При взрыве начинается пожар. На этот раз кабина пилота плотно закрыта раскалившимся стеклопластиком. Хьюз пробивает его изувеченным телом. Подбежавшим людям, которые гасят на нем одежду, он хрипит: «Я Хоуард Хьюз. Авиатор».

О ком хотел снять фильм Скорсезе — о настоящем герое капиталистического труда, которому с одинаковым блеском удавалось и зарабатывать, и тратить баснословные деньги, или о Бэтмене, который случайно сбежал из комикса в реальную жизнь и постепенно сошел с ума от брезгливости?

Как и Бэтмен, Авиатор страдает раздвоением личности. В миру один был Брюсом Уэйном, а другой Хоуардом Хьюзом. Разница в том, что Хоуарду Хьюзу для превращения в Авиатора ничего особенного не требовалось. Ну разве что любил он при этом на пару секунд надеть фетровую шляпу.

Обоим досталось неслыханное богатство, которое исправно приумножалось. Обоим в каждой новой серии приключений полагается новая девушка. Оба самозабвенно любят всякие машинки. Оба умеют летать – Бэтмен сам по себе, а Авиатор на допотопных самолетах, как Небесный капитан. Оба рано осиротели. А мальчик, сделавший себя сам, всегда останется внутри нестареющим Питером Пэном. Потому что для нормального взросления нужны родители, с нотациями которых ты будешь отчаянно бороться, чтобы в какой-то момент ясно увидеть, что сделал все, чего они от тебя хотели. Если бороться не с кем, приходится заменить папу с мамой целым миром – сражаться с ним и незаметно становиться похожим на то, чего он от тебя хочет.

У обоих воспоминание о родителях окутано серой мглой тоски и невесть откуда взявшейся опасности. Брюс Уэйн пытается разглядеть лицо убийцы, который вышел из тумана, вынул ножик из кармана. Хоуард Хьюз, каждый раз остервенело намыливая руки, видит себя и мать во влажном воздухе ванной и слышит произносимое по буквам убийственное слово «к-а-р-а-н-т-и-н». «Ты не в безопасности, в опасности», — ворожит над голым встревоженным мальчиком заботливая юная мама, будто предвидя свою скорую смерть.

Скорсезе вовсе не снимал свой вариант «Гражданина Кейна», как решили некоторые критики. «Карантин» — это не «розовый бутон». Это всего лишь намек на то, как можно было бы снимать фильм про Хоуарда Хьюза, следуя канонам социально детерминированного и идеологического кино. В отличие от Орсона Уэллса, Скорсезе не ведет расследование смерти своего героя, не пользуется случаем заодно рассказать еще и биографию Кэтрин Хепбёрн, к примеру. Просто ему показалось забавным надеть рыжий парик на Кейт Бланшетт и дать хорошей актрисе удачно рискнуть в роли другой актрисы, совсем на нее не похожей. В итоге — «Оскар» за роль второго плана. Прочие персонажи проходят фоновой вереницей в более или менее удачном гриме. Кейт Бекинсейл исправно толстела для роли Авы Гарднер, все равно не став на нее похожей, а сцены с Джейн Линч, которая сыграла Амелию Эрхарт, первую женщину, совершившую в одиночку перелет на самолете через Атлантику, были вырезаны из фильма по неизвестным причинам. Жёны Хьюза, Элла Райс и Джин Питерс, тоже куда-то запропастились. Но кого это волнует? Опять же, Скорсезе не судит своего героя с гражданских позиций и даже не

жалеет его, разве что чуть-чуть. Именно поэтому его совершенно не интересовали известные всем расистские взгляды Хоуарда Хьюза, по легенде, спровоцированные каким-то негритянским беспределом, свидетелем которого он стал в детстве. Не нужны его фильму ни истерические приступы антикоммунистической демагогии, когда Хьюз забрасывал редакции газет нелепыми статьями конспирологического содержания, ни его предполагаемые отношения с ЦРУ, ни подкуп чиновников, без которого гигантская империя Хьюза не смогла бы существовать. В конце концов, Хьюз же не просто так пришел в Голливуд – его дядя Руперт Хьюз был довольно успешным сценаристом и режиссером, дорожка в кино была протоптана. Но и это не важно. Вот Майкл Манн, например, когда писал свой сценарий, был сильно увлечен книгой, где высказывалась версия о бисексуальности Хьюза. Скорсезе это не понадобилось, как и тот факт, что изувеченный в авариях Хьюз привык сам себе назначать высокие дозы кодеина и морфия. Авиатор — это не гражданин Кейн, по делу которого ведется следствие. Авиатор — это неподсудный Бэтмен, которому из всех подробностей достаточно маминого куска мыла, а морфий и все прочее ни к чему.

Но самое главное — оба, Авиатор и Бэтмен, живут в условном мире, вне времени и пространства. Ну, с Готэм-сити все понятно — там всегда ночь, которую прорезают лучи прожекторов, всегда есть место подвигу, но нет ни календарей, ни карт местности, ни других городов. У Хоуарда Хьюза, конечно, есть даты рождения и смерти, а также биография, описанная в энциклопедиях. Но по фильму можно предположить, что он так всю жизнь и промаялся в заставленном кожаной мебелью особняке, а ужинал исключительно в клубе «Кокосовая роща». Даже самолеты, на которых летает герой, не дают ему надолго вырваться в открытое пространство — он всегда падает. Что касается времени, то титры с датами больше путают, чем помогают. Скажем, 1927 год — точка отсчета, когда съемки «Ангелов ада» уже идут полным ходом. Луис Майер третирует Хьюза как желторотого новичка, а между тем он к тому моменту уже спродюсировал несколько картин. Но практически за этим следует сцена с Кэтрин Хепбёрн на поле для гольфа, где она спрашивает, как отпраздновал Хьюз свой тридцать второй день рождения. Значит, мы перелетели с Авиатором в 1937 год, когда Хепбёрн снималась у Хоуарда Хоукса в «Воспитывая «Бэби», но на режиссерском кресле имя Джорджа Кьюкора, открывшего эту актрису. О том, что началась вторая мировая война, можно понять из того, что Хьюзу пришла идея построить самый большой в мире самолет. Но танки и войска никогда не перевозились этим самолетом. Он строился всю войну и дальше, был прозван «деревянным гусем» и только однажды пролетел около километра. Однако эта история показана как реальная победа Авиатора над силами зла в лице одного сенатора и одного конкурента. После триумфа в зале суда он внезапно покидает публику, журналистов, своих ближайших сотрудников и зрителей, механически повторяя фразу: «Дорога в будущее». Куда она ведет? Ну уж точно не к тому ужасному старику, окруженному непьющими мормонами и параноидальными страхами. Она ведет в небо, как в песне Шнура: «Мне бы, мне бы, мне бы в небо — здесь я был, а там я не был».

Главный временно́й ориентир картины — не даты, события или имена, а цветовая гамма, которая последовательно имитирует сначала процесс Cinecolor, а потом Technicolor. Сначала трава на поле для гольфа и консервированные горошины на тарелке со стейком выглядят аквамариновыми, но постепенно натуральный зеленый цвет берет свое, зато начинает играть дикими оттенками красная гамма. Однако что ж это за доказательство протяженности во времени — скорее трюки волшебника Изумрудного города. Нет, Авиатор летает именно как Бэтмен — поверх земных барьеров времени и пространства. Скорсезе даже побрезговал и не использовал реальную символику дат: Хьюз родился под Рождество и умер сразу после Пасхи. Зачем? Авиатор не рождался на этой грешной земле и уж точно не умирал. Грозное видение заросшего бородой голого Хьюза в номере отеля — это всего лишь неж-

нейший намек на того опустившегося старика, который скупал отели, где жил, много лет не стриг волосы и ногти, боялся заразиться через воду, поэтому не мылся, и бесконечно крутил на своем собственном телеканале шпионский фильм Джона Стёрджеса «Полярная станция «Зебра».

Если бы Скорсезе захотел снять «Гражданина Хьюза», он все сделал бы по-другому — с выверенной композицией, с началом и финалом. Но его Хьюз — фантомный гигант, человек из мира утопий. Таких в нашу эпоху торжества всяческих антиутопий даже вообразить трудно, не то что вести следствие по делу. Ди Каприо великолепно играет это ускользающее величие личности, не скованной земным притяжением. Он не похож на реального Хьюза. Он похож на Леонардо Ди Каприо, который мастерски растворяет нарастающую трагедию безумия Авиатора в собственном лучезарном обаянии. Сложная, не вмещающаяся в рамки внятного повествования биография Хоуарда Хьюза дуэтом Скорсезе и Ди Каприо превращена в траекторию полета – жанр, ничем не скованный, как комикс. Мальчишка, унаследовавший в семнадцать лет огромное состояние, швыряет деньги на постановку фильмов, на выстраивание карьер голливудских старлеток и на построение самых быстрых самолетов. Все, к чему он прикасался, приносило доход вопреки прогнозам скептиков, но большая часть этих занятий осталась за скобками, хотя Хьюз создал целые новые отрасли промышленности. Но «Авиатор» посвящен исключительно изобретению блокбастеров и самолетов – задачи, равновеликие битвам Бэтмена с Джокером. Больше ничего, в сущности, он не делает — разве что потихоньку сходит с ума. Сверху, откуда любит смотреть на мир Скорсезе, видны только вершины. И это вовсе не поверхностный взгляд. Потому что остаются в памяти не девушки и самолеты, а та разрушительная работа напряженного сознания, казавшаяся со стороны нелепыми причудами богатея, помешанного на чистоте. Ди Каприо очень точно играет странные переливы в поведении своего героя, его отчаянность и отчаяние. Актер, которому прочили славу вечного пупса, кумира девочек-подростков, с помощью Скорсезе замечательно повзрослел и благополучно перелетел из одной возрастной категории в другую. Когда-нибудь можно будет без смущения говорить о том, что этот актер соразмерен кинобогам золотой поры Голливуда, — надо только дождаться, чтобы девочки-фанатки умолкли.

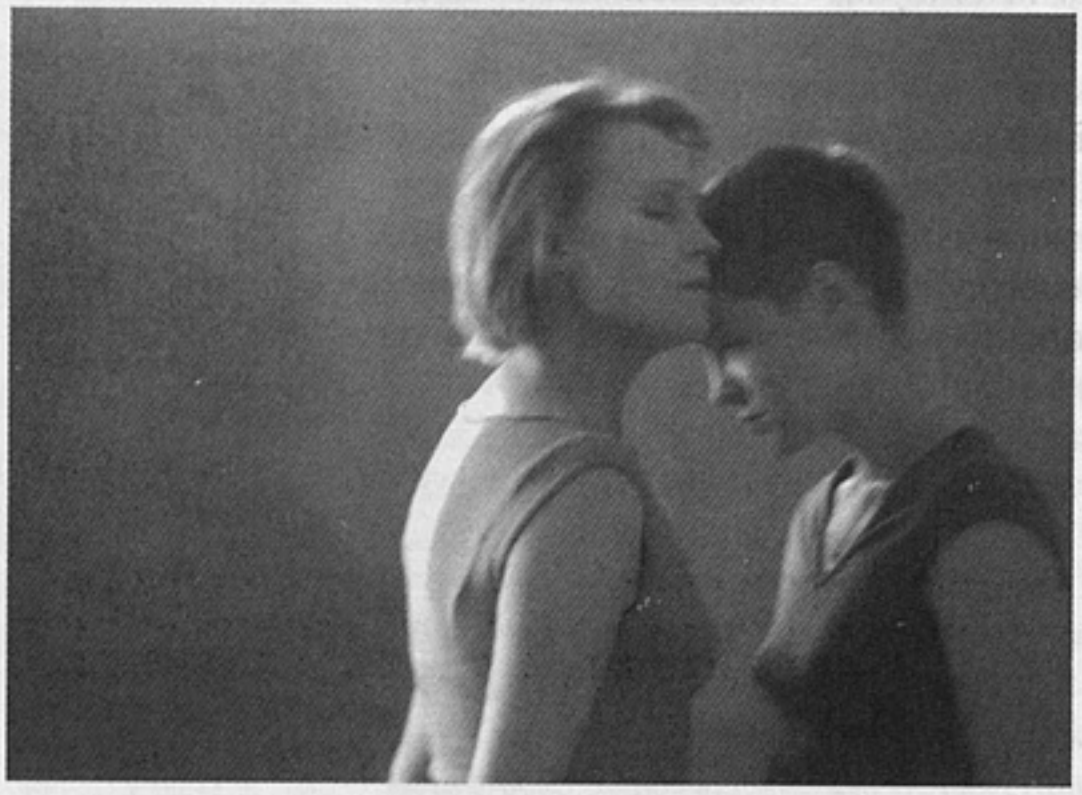
А если говорить о прошлом, то ближе всего «Авиатору» Скорсезе «Великий Гэтсби» Фицджеральда с его синкопическим джазовым ритмом повествования и поэтической романтизацией богатства, которое становится неотъемлемым свойством человека. Хоуард Хьюз в качестве Авиатора — типичное дитя «века джаза», времени, которое больше существовало в литературе, чем в реальности. Человек, устремленный только вперед и вверх. Американская мечта без тормозов. Небесный капитан. Бэтмен.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Дистанционное управление

Фильм Светланы Проскуриной «Удаленный доступ» строится на взаимодействии по меньшей мере трех мифологических систем.

Первая может быть названа мифологией коммуникации. Речь идет о множестве технических систем, сделавших возможным опосредованное общение. Сам термин «удаленный доступ» взят из языка компьютерной связи, и в частности Интернета. Однако его понимание автором иносказательное (и одновременно буквальное), поскольку персонажи больше пользуются телефонами, и не только мобильными. Удален доступ к телу Другого в опытах секса по телефону, которым не без любопытства предается юная Женя (Дана Агишева, почти сверстница своей героини, не столько играет, сколько живет в этой роли). Еще более долгим и проблематичным оказывается путь к душе другого человека. Технология здесь и помогает, и мешает одновременно. Отсюда перенасыщенность фонограммы коммуникационными шумами, обрывками слов и предложений, нередко делающими основной текст неразборчивым. Уху, не воспринимающему особенности эстетической дистанции, создаваемой в фильме, изощренная работа звукорежиссера Владимира Персова может показаться технически дефектной. Тут в силу вступает вторая мифологическая система, парадоксально восходящая к марксизму в его экзистенциальной и психоаналитической трактовке. Речь идет о некогда заезженном «отчуждении» (не путать с брехтовским «очуждением»), в частности, об отчуждении человека от человека, которое было переведено шестидесятниками, с «западного» как некоммуникабельность.



«Удаленный доступ»
Автор сценария и режиссер **С.Проскурина**
Оператор **А.Буров** *при участии* **С.Юриздицкого**
Художник **О.Николаева**
Композитор **А.Сигле**
Звукорежиссер **В.Персов**
В ролях: **Д.Агишева, Е.Руфанова, В.Ильин, А.Плаксин, Т.Ипатова, Ф.Лавров и другие**
Киностудия Горького, студия «КиноПроба»
Россия
2004

Не случайно в разгар секса по телефону героиня переходит на испанский и ее клиент начинает требовать «нормального разговора». Как только герои Светланы Проскуриной получают непосредственный доступ друг к другу, их отношения не то что не складываются — они на глазах рушатся. Елена Руфанова в роли Веры, матери Жени, почти на физиологическом уровне держит на расстоянии (в удалении) всех окружающих: партнера по бизнесу, охранника, который в отместку запирает ее в туалете, любовника, отсутствие взаимопонимания с которым не компенсируется сексом, наконец, дочь и домработницу (именно так, в одном ряду, через запятую).

Юный Сергей, в детстве потерявший мать и сестру (они утонули, и их гибель в воде становится своеобразным лейтмотивом фильма), не находит общего языка с отцом. В одном из эпизодов он спрашивает стоящих на остановке людей дорогу на Вильнюс. Вопрос не понимают (не по языку, а по смыслу) — оказывается, он не в Литве, а в Белоруссии.

Картина намеренно построена на разрозненных фрагментах — так же разорваны и связи между персонажами. Прорывы к взаимопониманию редки и особенно ценны. Отсюда и абсолютизация духовного общения, удаленного доступа, телефонного единения душ молодых героев, опасающихся встречи, которая может разрушить волшебство любви. Отсюда и умозрительная возможность преодоления разобщенности и воссоединения Сергея с матерью и сестрой «на том свете».

Наконец, третий миф — это жестокая реальность сегодняшнего дня, быт «новых русских». В этом контексте картина Проскуриной парадоксально вписывается в «новорусское кино», о котором мне уже доводилось писать. Но, что примечательно, в «Удаленном доступе» жизнь эта не вызывает ни ненависти, ни зависти, ни восторга и преклонения. Живут и живут, любят, страдают и умирают.

И в этом состоит секрет фильма — новую жизнь он показывает «старыми» глазами интеллектуального философского кино 60—70-х годов. Отсюда и отчуждение, и экзистенциальные мотивы, и «переход на иностранный» (не знаю, осознанный или подсознательный парафраз «Долгих проводов» Киры Муратовой), и почти годаровские рубленый монтаж и перегруженная фонограмма.

Ушедшая в прошлое эстетика, не случайно привлекшая внимание знатока киноклассики Марко Мюллера, директора Венецианского фестиваля, накладывается на новые информационные технологии. Глобализация только обостряет некоммуникабельность. Чувства остаются тайными и по сути своей запретными. Это касается и главных героев, и эпизодических персонажей, что блестяще демонстрируют Владимир Ильин в образе новорусского любовника, стоящего между матерью и дочерью, а также Татьяна Ипатова в роли менеджера телефонного секса.

Картина вся соткана из нюансов и внутренних противоречий. Она постоянно и намеренно выбивает зрителя из колеи нормального киновосприятия. Мифологемы перегружают сознание, а эмоциональный надрыв требует «цензуры» (в психоаналитическом фрейдовском понимании этого термина).

В современных условиях конвергенции всех средств аудиовизуальной коммуникации на единой цифровой (дигитальной) основе удаленный доступ в Интернете может быть противопоставлен дистанционному управлению телевизора (распространение этого приспособления, по Гринуэю, знаменовало «смерть кино») — первый знаменует свободу выбора, второй — диктат, не важно, автора или переключающего каналы зрителя. Картина Светланы Проскуриной, опять-таки весьма парадоксально, — произведение авторитарное, сугубо авторское. Сценарист и режиссер в одном лице предлагает нам свое понимание современного мира, демонстрируя искусство дистанционного управления психикой зрителя. Вспомним Ортегу-и-Гасета: искусство будущего будет искусством для художников, а не для масс. Хоть я и адепт массовой культуры, не могу не подтвердить, что фильм, о котором пишу, свидетельствует: иногда пророчество классика сбывается.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

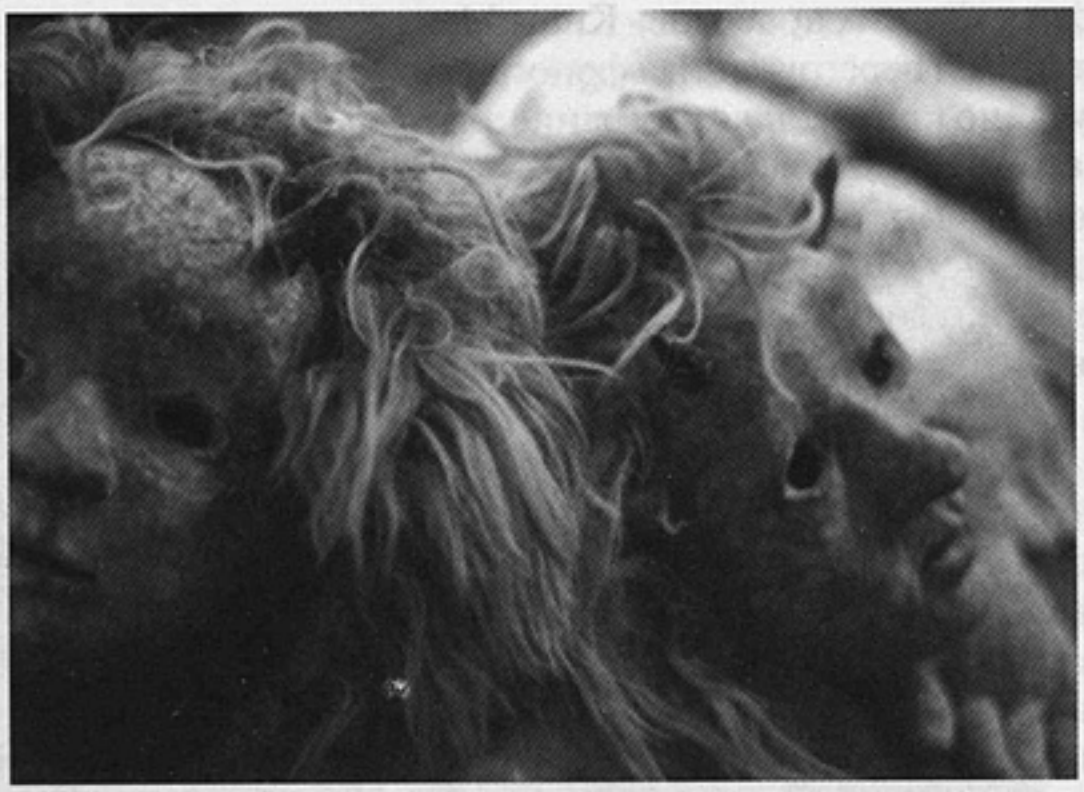
Знак «4-х»

Чтобы стать интернациональным, надо быть национальным.

Г.К.Честертон

В последние годы наши игровые картины так редко удостаиваются высших наград на международных кинофестивалях, что ажиотаж, который устраивает российская пресса вокруг каждого лауреата, — явление закономерное. Тем удивительнее тот факт, что успеху дебютного фильма Ильи Хржановского «4» на Роттердамском кинофестивале в России обрадовались немногие. В отличие от «Возвращения», после триумфа на фестивале в Венеции превознесенного российскими критиками до небес, «4», получивший две награды престижного европейского форума в Роттердаме — главный «Золотой тигр» и приз имени Тео ван Гога «Золотой кактус» — шквала похвальных слов в российской печати не удостоился. Развернутых комментариев к фильму Хржановского-младшего[1] немного, а восторженных отзывов еще меньше. Кто-то предпочитает нейтрально констатировать факт, мол, растет интерес западных зрителей к кино из России, благо фестиваль в Роттердаме позволял «утопить» фильм «4» в целой обойме русского артхауса, представленного в специальной программе. В чем же причина неожиданной индифферентности к фестивальным призам? Неужели «4» так и останется одним из самых ярких событий года не для наших, а для западных критиков?

Отчасти ответ на этот вопрос заключается в сопутствующей выходу фильма истории с прокатным удостоверением. Открыто приветство-



«4»

Автор сценария **В.Сорокин**
Режиссер **И.Хржановский**
Операторы **А.Хамидходжаев, А.Ильховский, Шандор Беркеши**
Художник **Шавкат Абдусаламов**
Звукорежиссер **К.Василенко**
В ролях: **Марина, Ирина и Светлана Вовченко, С.Шнуров, Ю.Лагута, К.Мурзенко, А.Хвостенко, А.Адоскин, Л.Федоров, Ш.Абдусаламов**
«Фильмоком» при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ, Hubert Bals Fund
Россия
2004

[1] Илья Хржановский — сын известного режиссера анимационного кино Андрея Хржановского.

вать фильм, который Министерство культуры почти четыре месяца «мариновало» на полке под предлогом излишних длиннот, нецензурной лексики и «неподобающих» изображений, сегодня решится не каждый. В России зависимость кинематографа от государства еще никто не отменял. Как минимум, на последнем этапе, когда создателям фильма нужно получать прокатное удостоверение от Минкульта. Пока в случае с фильмом «4» чиновники не решились проявить себя в полную силу (Хржановский получил право на ограниченный кинопрокат своего фильма, не прибегая к требуемым Минкультом купюрам), но нет гарантий, что в будущем с кем-то другим они не поведут себя более непримиримо.

Эта история с получением прокатной лицензии подала знак о проблеме цензуры. И каждый сумел прочитать этот знак согласно своим представлениям о российских реалиях. Оскорбленные патриоты после успеха на фестивале поспешили обвинить режиссера «4» в желании сделать карьеру на Западе за счет искажения имиджа нашей страны. «Авторы многих фильмов, книг и спектаклей уже не ориентируются на отечественную публику — они ждут аплодисментов на заграничных фестивалях, разрабатывая имидж России дикой и конченой, — пишет Валерий Кичин. — Имидж этот придуман без сколько-нибудь реального знания своей страны (как узнать ее тусовочным мальчикам, Садовое кольцо покидавшим только для поездок на дачи!), но с точным знанием, что можно хорошо продать в мире. Они не надеются покорить «мир» в смысле массового зрителя, для этого у них нет ресурсов ни творческих, ни интеллектуальных. Но фестивальная публика — специфическая, маргинальная, охочая до любых, самых скользких изощренностей и оттого считающая себя элитарной. Она устала от лакированной Америки, беззаботной Италии и боевого Китая, она ждет шокирующих диковинок. И ей Россия потребна именно такая: разъеденная коррупцией и хитрованством, пьяной нищетой и экзотическим непотребством»[2]

Если на минуту поверить, что какой-нибудь сумасшедший доктор Мабузе и вправду потрудился, внушив нашему дебютанту образ России как страны торжествующей дикости и безысходности, — подобная «спецоперация» все равно не будет считаться чем-то из ряда вон выходящим, учитывая нынешнее состояние российской действительности. Однако гораздо интересней вопрос: почему многочисленным «мабузе» с российских государственных телеканалов не удалось, несмотря на все старания, проделать с этим же дебютантом ровно обратное — внушить ему образ России как страны торжествующего закона, передовой экономики и гуманистических ценностей?

Конъюнктурность, стремление угодить вкусам «маргинальных» фестивальных тусовок — вот наиболее частые обвинения в адрес фильма Хржановского (странно, что этот упрек нередко предъявляется теми, кто раньше никогда не брезговал зарубежными фестивалями). На самом деле это обвинение не имеет прямого отношения к сути обсуждаемого вопроса. Не исключено, что Хржановский действительно ориентировался на западную фестивальную конъюнктуру, но не исключено также, что многие из его критиков ориентируются на конъюнктуру внутрироссийскую. Вопрос следует ставить не о том, кто в большей степени конъюнктурен — говорить правду можно и из конъюнктурных соображений, а лгать, напротив, совершенно бескорыстно, — а о том, адекватна ли картина, нарисованная создателями фильма «4», российским реалиям.

В отличие от отечественных, западные критики вынесли за скобки вопрос о личных мотивах тридцатилетнего «мальчика», видимо, понимая, что правда все равно не становится ложью, даже если ее говорят из каких-то конъюнктурных соображений. Ошарашенные фильмом, они отреагировали на него как на своего рода попытку тотальной рационализации негативных фантомов рос-

[2] Кичин В. Кактус. О природе успеха нашего кино за рубежом и пределах нашей терпимости. — «Российская газета», 2005, 7 февраля, № 23.

сийской реальности, что, в частности, видно на примере высказывания корреспондента нью-йоркского Village Voice, посчитавшего «4» самым большим открытием Роттердамского фестиваля: «Нашпигованный признаками старения и умирания, «4» — это грандиозное исследование варварства и деградации, настоящий трактат о телесном, демонстрирующий генетическое родство с фильмами Леоса Каракса, рекламными акциями Общества защиты животных и видеоклипами Криса Каннингема. Высоколобый, загадочный фильм Хржановского стремился разрешить вопрос, который также ставили перед собой большинство фестивальных участников: что значит — быть человеком?»[3]

Рискну заявить, что фильм для Ильи Хржановского оказался способом личного экзорцизма — попыткой дистанцироваться от собственной «русскости», сегодня не дающей никаких оснований собой гордиться. (Согласно официальной статистике Федерации по делам молодежи и спорта, 50 процентов молодых людей в нашей стране «не испытывают гордости за Россию».) Конечно, Хржановский-младший — не первый художник, резко критически относящийся к собственной стране. Можно вспомнить создателя «Истории одного города» — произведения, которое многие также могли бы назвать позорящим Российское государство. «А может быть, ты скажешь мне, что при таких условиях жить невозможно. «Невозможно» — это не совсем так, а что «противно» жить — это верно», — писал Салтыков-Щедрин во вступлении к «Сатирам в прозе».

Личный экзорцизм есть своего рода форма протеста сильной личности против пресловутого «опыта неудачи», который, по мнению социолога Льва Гудкова, является специфически российским культурным механизмом коллективного самоопределения и не имеет ничего общего с индивидуальным опытом проб и ошибок. В обществе подавления личностных и социальных свобод, в которое вновь превращается Россия, «опыт неудачи» должен только усугубляться. Он и усугубляется, поддерживая торжество общего принципа: «Когда нечем гордиться, можно жить, понося и принижая других». Подобный принцип Хржановского не устраивает: он предпочитает выстраивание дистанции между собой и фантомами российской действительности, чтобы изучить их получше. Это не вульгарный вуайеризм, это аналитическая работа обладателя острого зрения.

«4» вызовет неприятие, как минимум, у двух категорий граждан: во-первых, у поборников государственной пропаганды, призывающих поверить в будущее страны как милитаристской империи (на этой ниве сегодня активно трудятся и киношники, поставляющие пропагандистские поделки вроде «Личного номера», «Шпионских игр»), во-вторых, у «болота», сонно булькающего в такт телевизионной попсе (здесь также есть свои кинообразчики, вроде проектов «Меня зовут Джинн!» и «$матывай удо4ки»[4], демонстративно нацеленных погружать зрительский интеллект в коматозное состояние). Обозначенные категории граждан, хоть и кажутся противоположными, на деле дополняют друг друга, как две стороны одной медали, поскольку каждая на свой лад способствует реализации проекта по усмирению социальной активности с кодовым названием: «Даже не думай, Путин думает за тебя». В этом контексте в принципе не предусмотрена возможность появления авторского фильма как метафоры современной России. Там, где «правильный» имидж страны диктуется сверху, подобные метафоры всегда будут нежелательными.

В этой связи «4» — событие в молодом игровом кино незаурядное, так как, вопреки новым российским табу, фильм в первую очередь адресован тем, кто способен воспринимать кино в том числе и как способ социопсихологического портретирования общества. Об этом статусе наш кинематограф в последние годы вспоминает все реже и реже — исключительно только стараниями «немолодой гвардии», среди которой лично у меня наибольшее уваже-

---

[3] Winter Light by Dennis Lim. — Village Voice. February 15th, 2005.

[4] Впечатляет цифра статей в российских СМИ о фильме «$матывай удо4ки», вынесенная на обложку лицензионного DVD, — 1123. Если это правда, то данную картину, видимо, следует признать главным достижением отечественного кино в минувшем году.

ние вызывают Вадим Абдрашитов («Время танцора», «Магнитные бури») и Иван Дыховичный («Копейка»).

Что до концепции фильма «4», было бы неправильно приписывать все заслуги Илье Хржановскому — писателя Владимира Сорокина можно считать соавтором проекта, перерабатывать вязкую российскую серость в выпуклые фантасмагорические метафоры он, пожалуй, умеет лучше других. «Москва», «Копейка», «4» — благодаря таланту Сорокина, российское кино все еще

«4»

имеет примеры адекватного взгляда на постсоветское время. «4» — случай особый: он открывает еще никем не освоенный в нашем игровом кино путь тотального осмысления путинской России.

Картина нашего мира (от Москвы до самых до окраин) действительно не щадит глаз, привыкших к попсе и глянцу. Мрачно то, что мы видим в первой же вступительной сцене-метафоре. Городские машины, как сорвавшиеся с цепи железные монстры, ночью с грохотом рубят асфальт в центре Москвы, заставляя бездомных собак бежать прочь.

Ночная Москва холодна и безлюдна. Только витрины горят. От угрожающей жути городских улиц хочется спрятаться в укромное место и желательно на всю ночь. Чем, видимо, и руководствуются три главных героя фильма, когда забегают в одно случайное заведение с усталым барменом за стойкой (А.Кудряшов). Прежде чем вновь нырнуть в опасную ночь (вектор судеб каждого из героев будет в дальнейшем прочерчен), полуночники познакомятся и заведут разговор — вялый и ни к чему не обязывающий. Проститутка Марина (М.Вовченко), настройщик роялей Володя (С.Шнуров) и мясоторговец Олег (Ю.Лагута) — всех их объединяет нежелание говорить хоть толику правды. В фильме ложь — больше чем механизм замаскировать одиночество, это способ существования общества. В сцене в баре ложь разливается, подобно реке в период наводнения, и создает настоящую фантасмагорию. Представившийся «ученым», Володя раскрывает секрет экспериментов по клонированию людей в специальных лабораториях; «сотрудник кремлевской администрации» Олег компетентно повествует об эксклюзивном источнике, из которого поставляют питьевую воду президенту России; и даже Марина — «специалист по маркетингу» — вносит свою посильную лепту, рассказав о чудодейственном аппарате улучшения настроения, который ей приходится продвигать на рынке. Хржановский с Сорокиным вовлекают зрителя в эксперимент по проверке воздействия лжи на сознание. Ложь — перформативна благодаря талантливой увлекательности, с ложью можно легко примириться, попасть под ее

абсолютное обаяние и даже начать обвинять в несостоятельности собственную способность видеть и понимать. За минуту до сцены в баре было показано, чем именно занимаются в жизни Володя или Марина, но оказалось достаточно компетентного вида и уверенной интонации, чтобы если еще не зомбировать реципиента, то, по крайней мере, заставить его строить иные гипотезы. Например, о том, что клонирование — вполне современное научное объяснение причины того, почему одетый в строгий серый костюм «кремлевский снабженец» Олег так похож на ВВП.

Главная тема фильма «4» — тема клона — принципиальна для Владимира Сорокина (достаточно вспомнить роман «Голубое сало» и постановку оперы «Дети Розенталя» в Большом театре, вызвавшую нездоровый интерес у депутатов Госдумы). В «4» она помогает расширить исследование природы лжи и национальных фантомов. Клон есть новая редакция таинственного двойника, зловещего близнеца, широко представленного не только в западноевропейской, но и в славянской традиции. В славянской мифологии близнец входит в число важнейших героев: он всегда — знак беды и несчастья, расценивается как зло, кара небесная.

Свой двойник есть у каждого из главных персонажей фильма «4», потому главная тема неоднократно изменит свою вариацию. Она проявится трагически, как только настройщик роялей Володя после ухода из бара будет арестован милицией и отправится в «горячую точку», чтобы искупить кровью преступление, совершенное неким субъектом, похожим на него как две капли воды. Затем тема возникнет опять — в более фантасмагорическом ключе, когда Олег с удивлением обнаружит в одном ресторане партию идентичных «круглых поросят» и на собственную погибель погонится делать бизнес в село, где их вывели. И, наконец, кульминирует тему встреча трех сестер-близнецов (Марина, Ирина и Светлана Вовченко). Женщины встретятся в глухой деревне Малый Окот на похоронах четвертой близняшки — Зои.

Сцена в деревне Малый Окот производит самый сильный шок — не то три похожих друг на друга сестры на похоронах четвертой, не то три клона на поминках оригинала. Придумавший ее постмодернист Сорокин верен себе: как и в сценарии фильма «Москва», он вызывает к жизни знаменитую мифологему русской культуры, представляя ее во всей яркости современной деградации. Сцена похорон Зои символична и прозрачна по месседжу: это похороны русской красавицы, не ставшей матерью по причине отсутствия подобающей мужской половины, гения-самородка, не сумевшей реализоваться в российской провинции, молодой непорочности, избравшей скорбный труд в глухомани вместо проституции на столичной панели. Что говорить — Зоя Космодемьянская в эпоху великой отечественной войны за выживание. Настоящий герой.

Жизнь в условиях рыночной экономики превратила нищий Малый Окот в трудолюбивую артель по изготовлению кукол, которые отличаются человеческим выражением лиц и наличием мужских гениталий. Со смертью Зои, владевшей секретом изготовления из хлебного мякиша «живого лица», оказался обречен на верную смерть и весь Малый Окот, способный лишь изготавливать гениталии. Предложить что-то альтернативное здесь вряд ли кто-то сумеет: в деревне остались только старые беззубые бабушки да местный юродивый, любивший покойницу (К.Мурзенко).

Похороны и поминки в деревне Малый Окот — все вместе и ничего по отдельности: шабаш ведьм, пир во время чумы и плач в богадельне. Не то от чрезмерного потребления ядреного самогона, не то по причине старческого маразма деревенские бабушки под конец входят в натуральный экстаз, продолжительность которого на экране — настоящее испытание для зрителя. Старухи бузят и горланят «ирока страна моя родная!», хохочут и плачут, сбрасывают кофты, меряются друг с другом величиной сморщенных обнаженных грудей и снова пьют за покойницу. Эффект «неочищенной» спонтанной реальности, близкий к документальному, возник благодаря участию в съемках Алишера Хамидходжаева (оператор Сергея Дворцевого).

В контексте темы близнецов и клонов внешнее сходство трех сестер поначалу выглядит пугающим. Но сцена в деревенской бане, позволяющая им оставить за порогом вместе с одеждой не только индивидуальное чувство стыда, но и все социальные маркировки, открывает телесное здоровье и красоту каждой участницы. Месседж фильма уже представляется не столь безнадежным. Зоя ушла в мир иной, но для оставшихся трех сестер еще не все радости жизни потеряны. Сказать, что Илья Хржановский снимает лишь про культурную деградацию, ментальное умирание и социальный распад, было бы все же неверно. Он скорее эколог, который волнуется, что болезни, вирусы и грязь нашего времени совсем уничтожат то здоровое от природы, что в России осталось. Развивая мысль наблюдателя из Village Voice о схожести фильма с рекламными роликами Общества защиты животных, можно сказать, что постановщик «4» художественно агитирует в защиту *живого*. Масштаб его истребления в современной России, похоже, катастрофичен. Не время лгать себе и другим. При этом Хржановский-младший может рассчитывать на большее понимание, чем, к примеру, одержимый той же самой идеей радикальный «эстет» Евгений Юфит[5], так как разворачивает концепцию смело, внятно и демократично.

И последнее: после выхода фильма «4» Илья Хржановский был обвинен в аморальности. Пока только критиками, а не «идущими вместе», как когда-то Владимир Сорокин. Возможно, режиссер, убедивший старух показать перед камерой коллективный стриптиз и отправивший в баню трех голых сестер, не самый лучший образец высокой моральности в этом мире. Однако печаль и внимание, с которыми он смотрит на черные дыры российской действительности, говорит о большей человечности, чем та, что имеется у его обличителей, путающих мораль с державным интересом.

АНТОН ДОЛИН

Собаки с сердцем

Одни приняли это как данность, другие будто бы не заметили, а ведь, ей-богу, дико странно, что Владимир Сорокин, бывший концептуалист, актуальный классик и неизменный возмутитель спокойствия, сделался превосходным сценаристом. Привыкли считать его абсурдистом и сюрреалистом, излагающим на бумаге вещи, в принципе непредставимые, — ан нет, складные получаются фильмы. «4» Ильи Хржановского — уже третий после «Москвы» Александра Зельдовича и «Копейки» Ивана Дыховичного. Так вышло у Сорокина и с драматургией: разозлившись на современный театр, он принялся писать «антипьесы». Несмотря на вопиющую радикальность и несценичность, эти тексты нашли себе подмостки. Но театр куда более условен, чем кино; кроме того, он дешевле. Чтобы запустить нешуточную машину кинопроизводства, нужно очень конкретное топливо. В конце концов рискуют тут не только репутацией и затраченным временем, но и деньгами. Каждому хочется знать еще на стадии проекта, во что именно он собирается вкладываться.

Может, поэтому сценарии самых умопомрачительных и загадочных кинофильмов — чтение вполне внятное, будь то даже «Хрусталев, машину!»

[5] Ретроспективу его фильмов показывали на том же Роттердамском кинофестивале.

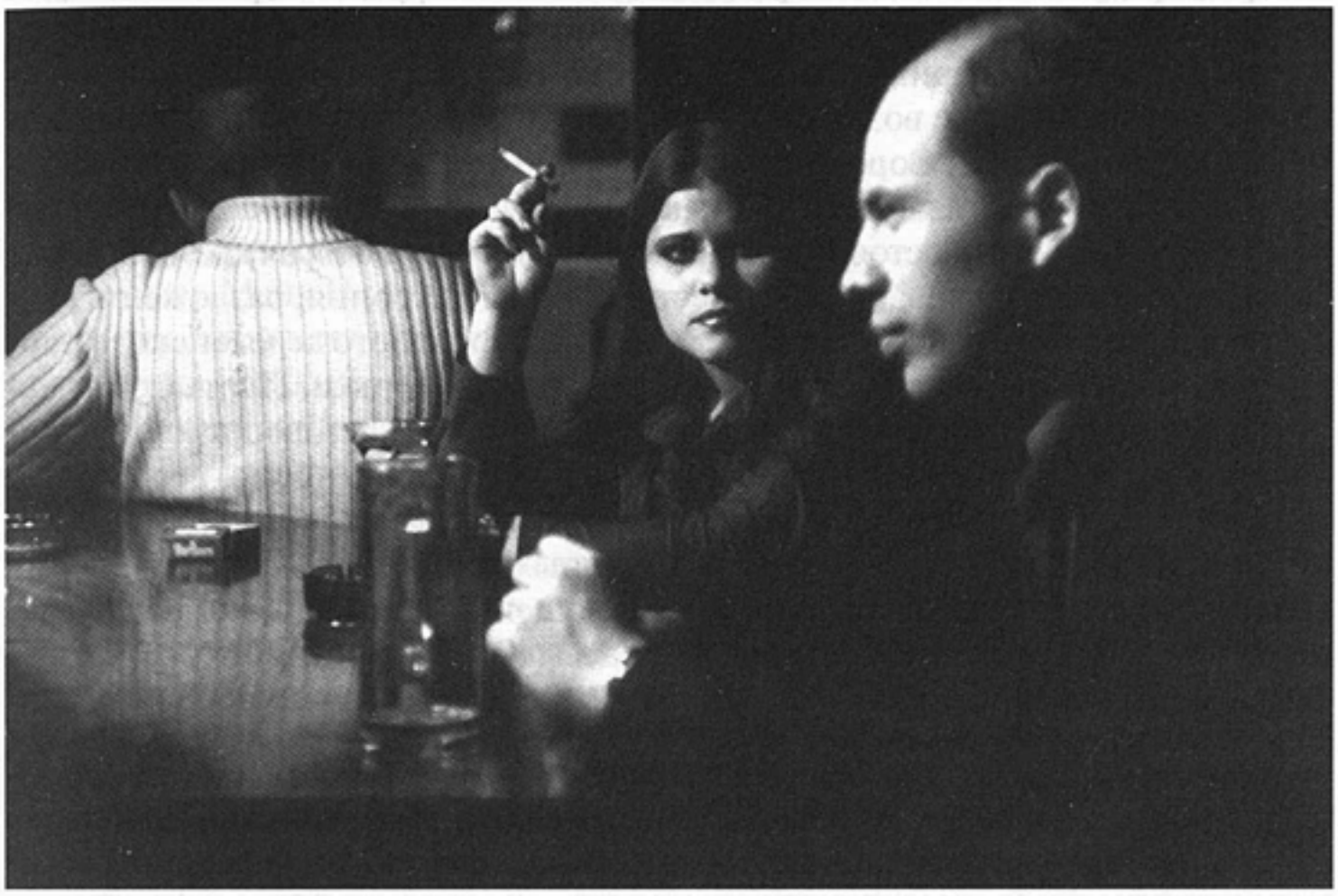
или «Малхолланд Драйв». Как правило, окончательный уход в иррациональное — прерогатива режиссера, а не сценариста. Однако ни Зельдович, ни Дыховичный ею не воспользовались. Напротив, каждый из них по-своему причесал, пригладил Сорокина (это было несложно, сценарии писались в соавторстве), адаптировал его. Не зря старались. И у «Москвы», и у «Копейки» был минимум трофеев, возможный в условиях нашего экстремально бедного на яркие события кинопроцесса. А проблем — максимум: забавно вспомнить, что против такого гламурного и безобидного фильма, как «Москва», было заведено несколько судебных дел. Илья Хржановский, не имеющий, в отличие от предшественников, устойчивого имиджа (не считая громкой фамилии), — дебютант, и потому выбранная им стратегия удивительна вдвойне. Он не только не сгладил острые углы, а сделал их еще острее, заставив автора сценария провозгласить себя после первого просмотра «всего лишь детским писателем». «4», на который было убито немало лет, сил и, надо думать, средств, вышел самым сорокинским из всех сорокинских фильмов. Это квинтэссенция поэтики литератора, скандального поневоле, вызывающего гримасу ужаса не у одних лишь «Идущих вместе», но и у самых либеральных интеллигентов. Достаточно вспомнить, какой скандал развернулся из-за постановки заказанной Большим театром оперы Леонида Десятникова по либретто Сорокина, если даже такому скромному фильму, как «4», несколько месяцев государство не решалось выдать прокатное удостоверение. Невзирая на участие в официальных программах двух международных фестивалей наипервейшего класса — Венецианского и Роттердамского, с которого дебютант Хржановский увез сразу два приза — «Тигр» и «Золотой кактус»!

«4» строится на том же диалектическом единстве рационально-механистического и неконтролируемо-естественного, что и все основные сочинения Сорокина — мастерски сконструированные и четко выстроенные, но в определенный момент срывающиеся в пугающую и/или комическую бессмыслицу. На этих взаимодействующих стихиях зиждется композиция картины, которая делится на две половины: «городскую» и «деревенскую». В первой относительно последовательно прослеживаются истории трех персонажей, встретившихся одной московской ночью за стойкой бара — коммерсанта (Ю.Лагута), настройщика (С.Шнуров) и путаны (М.Вовченко). Во второй о мужчинах (первый пытается построить новый бизнес, второго «забривают» сперва на зону, а затем в армию) почти и не вспоминают, а в центр сюжета помещается Марина. Она отправляется в родную деревню на похороны сестры-близнеца, где растянувшаяся тризна окончательно рвет нарративную нить, превращая повествование в нарочито рыхлое и обманчиво бесформенное тесто. Но братский поединок «органической и неорганической химии» этим не ограничивается. Он прослеживается и в работе трех операторов фильма (А.Хамидходжаев, А.Ильховский и Ш.Беркеши), которые то выстраивают идеальные графические конструкции, то сбиваются на подобие документального вуайеризма, как в финальной сцене пьянки на поминках, и в звуке — филигранной работе К.Василенко, где мнимый беспорядок нарастающего «за кадром» гула создает атмосферу необоримой депрессии.

Достаточно вспомнить и краткий, сюжетно необязательный эпизод в квартире бизнесмена, когда тщательно поддерживаемый параноидальный порядок во всем, вплоть до номеров долларовых купюр, моментально создает ощущение ментального беспредела. Или мотив суеверия, на котором в немалой степени держится интрига — дескать, сбитая на дороге собака приносит беду. В самом конце фильма эта максима доводится до абсурда: один из персонажей жертвует жизнью, чтобы не задавить бездомную собаку... и счастливо испускает дух, узнав, что та осталась жива. Одно из самых распространенных в быту объяснений универсума — именно суеверия. Более «культурная» их разновидность — нумерология. Она у Сорокина обнаруживается не впервые. Скажем, в «Копейке» герой Юрия Цурило считал углы в помещении, пытаясь предречь успех или провал очередной сделки. Однако особый интерес писателя привлекает число «4» — недаром один

из самых магических и необъяснимых его романов называется «Сердца четырех».

Впервые заветная четверка выскакивает в пьяном монологе настройщика Володи, который рассказывает о мифической секретной лаборатории, в которой еще при советской власти начали клонировать людей: дескать, идеальным числом, при котором клоны получались особенно удачными, было «4». Но вскоре выясняется, что все вышеизложенное — выдумка, бред, нужный лишь для того, чтобы «раскрутить» девушку на разговор, а повезет — и на что-то большее. Видимо, человеку не дано как воплотиться в счастливом числе «4»,



«4»

так и воспроизвести себе подобных не предписанным природой образом. Она, натура, без помощи ученых породила четверых одинаковых девушек и дала одной из них — раз уж сложился волшебный кворум — умение лепить куклы из хлебного мякиша, с продажи которых живет вся деревня — кстати, исключительно столетние бабки, жующие своими беззубыми челюстями этот мякиш. Но стоило четвертой сестре умереть, подавившись проклятым хлебом, как чудо исчезло. Все, на что способен ее бессильный преемник (К.Мурзенко), — это лепить безжизненные одинаковые маски с собственного лица. После суицида отчаявшегося кустаря они моментально превращаются в посмертные и исчезают в очищающем огне.

Мечта о создании искусственного человека, впоследствии выродившаяся в пресловутое клонирование, в западной литературно-кинематографической традиции связана с Франкенштейном, а в отечественной — с булгаковским «Собачьим сердцем». Основная мораль этих притч — неспособность даже самого культурного и целеустремленного человека превзойти природу, усовершенствовав симпатичного бездомного пса до состояния homo sapiens. Собака — единственный позитивный полюс фильма «4». Именно собак разгоняют в начале жуткие машины-дробилки, собака же становится орудием высшего возмездия в конце. Носящий «животную» кличку Хвост Алексей Хвостенко всплывает в одном из самых ярких эпизодов картины, напоминающих о явлениях Ковбоев, Карликов или Великанов из фильмов Дэвида Линча: его персонаж кормит аквариумных рыб и разглагольствует. В своем монологе он отказывается назвать себя человеком и предрекает собеседнику возможность превращения в бродячую собаку или что-то еще менее значительное; тот недоуменно пожимает плечами, чтобы через какой-нибудь час экранного времени превратиться в «ничто», заключенного № 4, чья судьба напрямую зависит от конвойных собак. С пророком Хвостенко вообще вышла

жуткая история, тоже по-своему пророческая. Если кто и был близок в реальной жизни к идеалу свободного животного, то именно этот стихийный битник. В связи со съемками в «4» Хвостенко получил наконец-то долгожданный российский паспорт... а вскоре после этого, обосновавшись на «исторической родине», скоропостижно умер. Видимо, для прирожденного бродяги социальное и официальное укоренение оказалось фатальным.

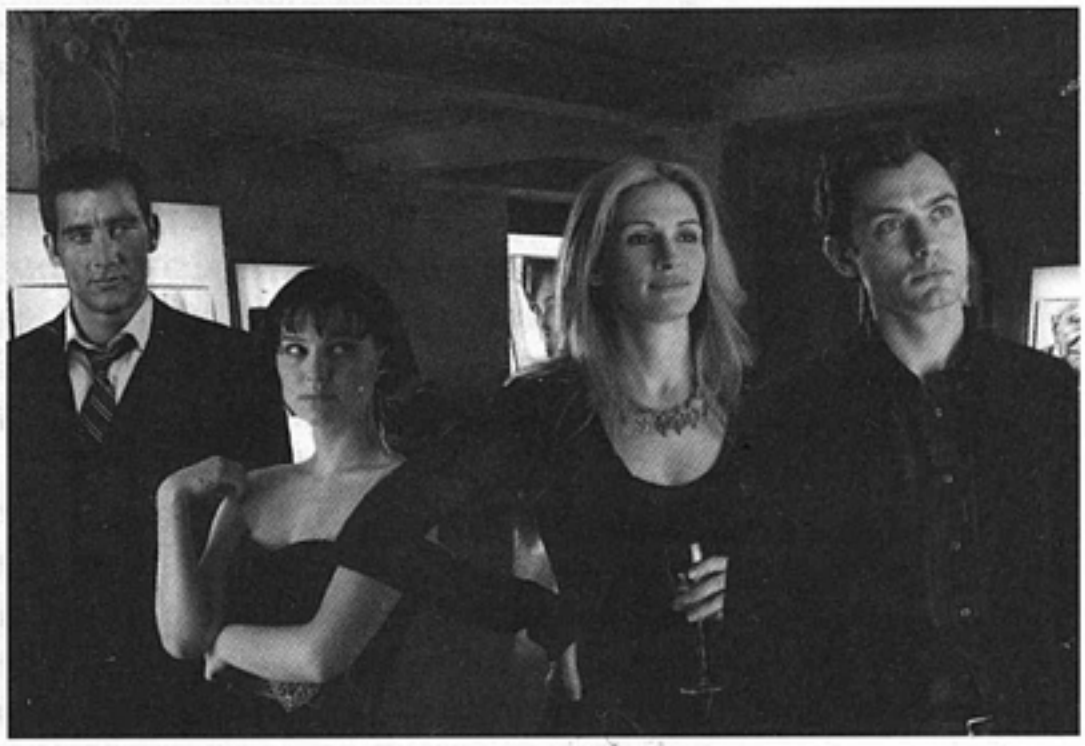
Раз так важны в структуре картины генетические коды, никак было не обойтись без столь близкой человеку (если верить науке) свиньи. Именно свинья иллюстрирует две крайности. Первая — предельная упорядоченность, в которой продукт генной инженерии под названием «круглые поросята» — один из самых страшных образов фильма — приравнивается к идентичным зэкам или солдатам, перевариваемым без остатка государственным механизмом. Здесь, кстати, впервые возникает разночтение — хотя бы эмоциональное — между Хржановским и Сорокиным: первый с молодежным идеализмом вполне наивно обличает власть, тогда как второй, давно привыкший к перманентному с ней противостоянию, хранит хладнокровие. Вторая крайность, куда более занимающая соавторов, — естественная энтропия, разложение, достигающее апогея в раблезианском эпизоде невероятного деревенского пиршества, коллективного пожирания убитого борова Борьки. Плоть старух тут почти приравнена к плоти свиньи, наглядно показан «круговорот мяса в природе». Хотя героини «4», реальные деревенские бабки, посмотрев обозначенные кадры, были крайне довольны; так утверждают создатели фильма, и нет причин им не верить. Одно из безусловных достоинств Хржановского — выдержанная во всем объективность по отношению к персонажам. Они уравнены в правах, как и актеры: профессионалы (Ю.Лагута, А.Адоскин), непрофессионалы (Марина, Ирина и Светлана Вовченко) и промежуточные так называемые «культовые личности» (А.Хвостенко, К.Мурзенко, С.Шнуров, Л.Федоров). Градус отношения зрителя к обитателям фильма всецело от зрителя же и зависит.

А люди, как правило, не хотят ни знать, ни сообщать другим правду о самих себе. Потому-то мясоторговец выдает себя за сотрудника президентской администрации, проститутка — за офисного работника, а настройщик роялей — за ученого-экспериментатора (ведь во вселенной уравнителя стилей, жанров и культур Сорокина принципиальной разницы между этими областями деятельности нет). Вскрывая метафизическую, а потому еще более неуютную истину, обладатель нежно-серебристой левретки Сорокин идет следом за учителями, создателем псоглавца Собакевича Гоголем и Кафкой, герой которого погиб «как собака»: путь их — от сюрреального к реальному.

НИНА ЦЫРКУН

Секс, ложь и Интернет

Экранизация пьес — дело невыигрышное, неблагодарное; любая пьеса изначально статична, действие разворачивается, как правило, в одном и том же месте, актерам негде разгуляться, и все это противоречит искусству движущегося изображения (мувиз). Майк Николс — один из немногих, кто умеет превратить театральную стихию в экранную. Смысл этого превращения состоит в том, чтобы отвлечь внимание зрителя от зрелищности, внешней «видимости» и привлечь его к самим персонажам и перипетиям их взаимоотношений. Театральный режиссер Майк Николс дебютировал в кино в 1966 году, и его картина «Кто боится Вирджинии Вулф?» по пьесе Эдуарда Олби получила тринадцать номинаций на «Оскар», а потом создателям было вручено пять позолоченных статуэток. Почти сорок лет спустя Николс повторил этот шаг, вновь обратившись к экранизации пьесы, и двое исполнителей — Натали Портман и Клайв Оуэн получили по «Золотому глобусу», а еще и номинации на «Оскар». Действие пьесы Олби разворачивалось в университетской среде в Новой Англии; действие пьесы Патрика Марбера, по которой на этот раз Николс поставил фильм «Близость», происходит в «старой» Англии, в богемном Лондоне. Надо сказать, что путь «Вирджинии» к экрану обеспечил глава студии «Уорнер Бразерс» Джек Уорнер. В те годы еще действовал закон Хейса — свод правил и регламентаций, не позволявший, никакой вольности, в частности, словесной. В сценарии текст пьесы, изобиловавший нецензурщиной, остался почти неизменным. Уорнер не стал лезть на рожон, а сделал тонкий обходной маневр: прежде чем представить фильм на одобрение цензору, он направил его в Католическую комиссию по



«Близость» *(Closer)*
По пьесе Патрика Марбера
Автор сценария **Патрик Марбер**
Режиссер **Майк Николс**
Оператор **Стивен Голдблатт**
Художник **Тим Хэтли**
Музыка и песни **Лайэма Хоулетта, Джонни Марра и других**
В ролях: **Натали Портман, Джуд Лоу, Джулия Робертс, Клайв Оуэн**
Icarus Productions, John Calley Productions, Avenue Pictures Productions
США
2004

кино, которая большинством голосов санкционировала выпуск его в прокат (подростки до 18 лет в сопровождении родителей). Тем не менее цензуру «Вирджиния» не прошла, и тогда Уорнер потребовал для нее исключительной тарификации. Разрешительная лицензия в конце концов была выдана на том основании, что фильм «отражает трагическую жизненную реальность». В результате «Вирджиния Вулф» похоронила кодекс Хейса.

Новая ситуация, в которой появилась пьеса Марбера, одного из основателей драматической школы Verbatim, сложностей с цензурой не предполагала. Теперь никакими «факами» ни продюсеров не испугаешь, ни публику не удивишь. Не странно и то, что в пьесе Олби в основном говорили, в том числе про секс, а в пьесе Марбера им занимаются, хотя реального «контакта» между героями «при нас» не происходит; эллиптическая композиция выводит героев на сцену не в самые счастливые, а в наиболее драматические моменты, когда они довольно далеки друг другу — в ситуациях романтического знакомства, яростного объяснения или горького прощания. Поражает другое — повторяемость драматургической коллизии через такой временной промежуток, хотя сюжетно эти вещи разные. Тем не менее и там, и тут — четыре главных персонажа, пара постарше, пара помоложе, плюс некоторая дополнительная краска в духе времени, а именно: двое героев англичане, две героини американки. И там, и тут драма закручивается вокруг истового желания освободиться от лжи (на которой, собственно, и покоится благополучие), докопаться до правды и трагических последствий ее узнавания. И там, и тут персонажи прекрасно чувствуют слабые стороны друг друга и изощренно владеют искусством бить именно в эти слабые места. Причем мы видим их всегда в тандемах, так что вся их энергия направлена непосредственно на соучастника «поединка рокового».

В свое время Николс настоял на том, чтобы роль профессорской жены Марты играла звезда на амплуа «девушек, у которых было все» Элизабет Тейлор (она была к тому же лет на двадцать моложе Марты), и это вызвало ожесточенные споры в критике. На этот раз он сделал не менее шокирующий выбор, назначив на роль стриптизерши Элис «королеву Амидалу» Натали Портман, до сих пор тщательно соблюдавшую свою экранную невинность.

Упрощая, можно сказать, что в первом случае Николс вывернул наизнанку гламурную дамочку, обнаружив нутро обыкновенной бабы, способной материться, как торговка с рыбного рынка. Во втором — препарировал «приличную» девушку с ясным взглядом, выявив в ней склонность к эксгибиционизму не столько как к средству заработать на жизнь, сколько как к забавной авантюре сегодняшней «дневной красавицы». Не верьте глазам своим — вот в самой общей форме месседж, который предпослал своему фильму режиссер-ветеран.

Дэниел (Джуд Лоу) — журналист, который работает в престижной газете, в отделе некрологов. Он подробно объясняет Элис особенности сочинения своих текстов. Если требуется сказать последние слова про алкоголика, пиши: «У него были особые пристрастия». Если в последний путь провожают гомосексуалиста, надо писать: «Он был своеобразным человеком» и т.д. Акцентировка слова и дела сменилась; делать можно что угодно, а вот говорить следует эвфемизмами. Так что правда уходит в недосягаемые глубины, гибнет под нагромождением лжи. И лучше бы ее не знать.

«Незнакомец» — вот ключевое слово фильма (а слова, поскольку в основе фильма лежит пьеса, чрезвычайно важны). Этим словом приветствует Элис Дэниела; «Незнакомцы» — так называется роман, который написал Дэн по следам своих взаимоотношений с Эллис. Фотографию на обложку книги делает Анна (Джулия Робертс). Дэн, увлеченный Анной, после неудачной попытки с ней переспать сублимирует свое желание — искушает Анну возможностью новой связи, от ее имени назначая свидание через Интернет случайному собеседнику, которым оказывается Ларри. В результате Анна становится женой Ларри. Но супруги остаются друг для друга чужими, незнакомыми людьми, и когда одного из них, Ларри, обуревает жажда правды (касающей-

ся измены Анны с Дэном), выяснение отношений заканчивается грустно — жена равнодушно сообщает: «Я тебя не люблю». Столь же равнодушно реагирует Анна и на упрек Дэна: «Ты сломала мою жизнь!» — «Переживешь». Делать можно что угодно, надо только для каждого случая предусматривать соответствующий эвфемизм. Анна спрашивает Дэна: «Как Элис отнеслась к тому, что ты украл ее жизнь?» «Позаимствовал», — поправляет тот.

Один из самых ярких эпизодов фильма — словесный поединок Элис и Ларри в нью-йоркском стрип-клубе. Ларри готов заплатить любые деньги, чтобы остаться с девушкой, которая ему понравилась, наедине. Но совсем наедине не получается — с потолка за каждым его движением наблюдает камера слежения. Но и это не главное. По идее этот эпизод напоминает одну из лучших в мировой классике сцен — из «Однажды в Америке» Серджо Леоне, когда Лапша (Роберт Де Ниро) приходит за кулисы театра откровенно поговорить с любимой женщиной (Элизабет Макговерн), а та по ходу разговора снимает грим, и мучительно хочется, чтобы она поскорее его стерла совсем, а она стирает, стирает, но так и остается под слоем краски, а настоящего лица ее мы так и не увидим. Вот и Элис все раздевается, раздевается, принимает разные откровенные интимные позы, отвечает на вопросы, но остается все такой же недоступной.

Профессии всех четырех персонажей символичны. Анна — фотограф, составляющая элегантно-гламурные композиции из фигур «незнакомцев», удостоверяющие мимолетность и необязательность человеческих связей. Ларри — врач-дерматолог, обреченный скользить по поверхности, несмотря на острое желание проникнуть внутрь. Дэн — специалист по приукрашиванию мертвечины. Элис — профессиональная стриптизерша, наглядно демонстрирующая прогрессирующую закрытость по мере все более откровенного раздевания. Символичен и скудный антураж фильма, в первую очередь аквариум, где происходит свидание Анны и Ларри. Он отсылает к другому раннему фильму Николса — «Выпускник», где служил метафорой тюрьмы.

Британские корни «Близости» проявились в явственном социальном намеке. Самой страдательной (как и самой страстной, самой искренней) фигурой в этой комбинации является Ларри — единственный персонаж с «синеворотничковой» генеалогией. Именно ему принадлежит фраза — ответ на вопрос Дэна, на что похоже человеческое сердце: «Сердце — это кулак, облитый кровью». Сказано немножко красиво, но красивость можно простить ради смысла: кулак наносит удар — и это не проходит безнаказанно.

К О М М Е Н Т А Р И И

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Net-культура

На «телекультуре» по полуночи мелькает некий странновато колышащийся — для внушительности, надо полагать, — образ вроде бы молодого человека, который скороговоркой накидывает три-четыре интернет-новости и на прощание ласково напутствует: не потеряйтесь в Сети! При этом адресов не показывает, так что лезть на сайт канала надо самостоятельно, что делать обычно лень.

В целом же любопытно, что обитатели элитарного чердака отечественной культуры по-прежнему позволяют себе почти не замечать, что под ними и рядом клокочет новый, отчасти прекрасный мир, само существование которого вывернуло ветхий, неоднократно штопанный чулок культуры наизнанку.

Кажется, что Сеть была всегда. Пытаюсь вспомнить — когда впервые нырнул в ее тенеты? И не вспомнил бы, когда бы по схеме чеховской «живой хронологии» не сообразил: это сталось за полгода до дефолта 98-го года.

Одной своей стороной Сеть явственно увеличила акустическую разобщенность людей. В самом деле, что раньше подразумевалось естественным, когда позарез надо было выяснить что-нибудь очень важное, будь то координаты магазина, способ совладать с особо злокозненным пятном на брюках или, скажем, как, черт побери, точно звали Гегеля? Надлежало сообразить, кто из знакомых знает нечто надежное по искомому поводу и снять телефонную трубку. Разумеется, при этом деловая информация оказывалась густо обернута облаком дополнительных сведений о чадах, домочадцах, погоде и дурости начальства, так что с дистантным общением все было в порядке. Сейчас все иначе, и ежели, к примеру, мне назначили встречу в ресторанчике, местоположение которого более чем туманно, то я отнюдь не стану мучить человека вопросами, на которые большинство все равно, в силу пространственной безграмотности, дает невразумительные ответы. Выберу в одной из справочных систем строку «все рестораны Москвы», введу название в клеточку запроса и получу фрагмент карты с указанием, откуда подъехать и где поставить машину.

Действительно, телефонирую реже, разве что с поздравлением или сочувствием.

С другой, изнаночной, стороны Сеть, не говоря уж об электронной почте, которая является ее неотъемлемым придатком, привела к фантастическому возрождению эпистолярного жанра, казалось бы, напрочь изничтоженного спешкой, телефоном и безобразной работой почты обыкновенной. Что-то загадочное есть в E-mail. Каюсь: пока получал обычные письма, ответ быва-

ло пару недель ждал своей очереди, откладывался со дня на день, а иной раз вроде бы и отвечать было поздно. Сейчас иначе: придя домой, не успеешь переодеться, как уже просматриваешь почтовый «ящик». Затем наскоро отсеешь «спам», прочтешь, и... почему-то надо ответить немедленно. Как-то подсчитал: в среднем переписка занимает полтора-два часа. Точь-в-точь как в веке осьмнадцатом! Более того, коль скоро легко прицепить файл с текстом или картинки, информационная плотность переписки выросла невероятно, что означает для состояния культуры нечто чрезвычайно важное. Но что именно? Еще никто, кажется, до конца это не осознал.

Маршалл Мак-Люэн, в уже подернутую дымкой легендарности эпоху хиппи и калифорнийских коммун писавший о «глобальной деревне» со смесью ужаса и восторга, на самом деле не мог вообразить, что такое эта самая глобальность.

Оставим в покое пустые ювенальные «чаты», густо усыпанные матерщиной и маловразумительным для внешнего человека сленгом. У них тоже, разумеется, есть важная социальная функция эдаких деревенских завалинок, только без шелухи от семечек под ногами. Но все же это пена и более ничего. Но вот мало-мальски специализированные сайты — это нечто совсем иное. Подчиняясь импульсу, вы вдруг притащили домой пару горшков с узамбарской фиалкой. Кустики отцвели и начали хиреть. Залезши в Сеть, вы обнаружите с полдюжины сайтов, оккупированных любителями фиалок. Наряду с персональными выставками достижений там обнаружится форум, где каждый может бросить свой вопрос или затруднение в как бы пустое пространство, после чего случается чудо: множество незнакомцев помогут вам погрузиться в море детальной, дотошной информации о том, где найти нужное удобрение, почему одно лучше, а другое хуже, почему рискованно покупать цветы в оранжерее ВДНХ и прочее и прочее. У кактусоводов свой мир на своих сайтах, на каждом сайте обязывает свой вариант этикета, и все это — чистой воды любительство (коммерческие сайты образуют отдельное царство). Поразительное множество людей самореализуются в трудоемкой роли диспетчеров — держателей сайтов. Кое-кто из постоянных посетителей имел бы шанс встретить другого на выставке, но на выставке они могли бы пройти друг мимо друга и разойтись — доля людей застенчивых куда как велика. А все другие? У них ведь нет шанса на прямое общение. В городке близ Чикаго обитает немолодая и обеспеченная русская пара, которая бесплатно отсылает (с оказией) желающим семена и росточки экзотических для нас растений...

Есть персональный сайт, держатель которого — предприниматель, торгующий дверными замками собственной конструкции, а заодно проводит детальную, отлично аргументированную экспертизу всех патентованных замков, которые только есть на нашем рынке. Сравнить его аналитическую работу с жалким лепетом, звучащим в ответ на любой конкретный вопрос даже в хорошем магазине, решительно невозможно.

Иными словами, есть все и для всех.

С немалым интересом я наблюдаю за процессом, давно развертывающимся на одном из сугубо дамских сайтов. Финансовые затруднения подвигли множество женщин к тому, чтобы попытаться шить или вязать на заказ или на рынок. К финансовым затруднениям прибавилось и то обстоятельство, что наша славная торговля возлюбила, во-первых, за сумасшедшие деньги подсовывать чистейшие подделки под видом фирменных изделий, во-вторых, с полным безразличием относится к необходимости иметь полный ряд размеров и цвета, когда модель вроде бы подходит. Иные обнаружили, что по отношению «цена — качество» гораздо выгоднее слетать в Лондон и с удовольствием решить все проблемы гардероба за раз, чем пытаться сделать это в Москве. Другие, может, и хотели бы это обнаружить, но не могут себе это позволить. Так или иначе ренессанс домашних работ налицо. Вот знакомая мне дама, обладающая развитым аналитическим мышлением, почти уже решилась приобрести не только нового типа швейную машину, но и оверлок в прида-

чу, чтобы добиться классного шва и заделки петель. Обшарив коммерческие сайты и объехав несколько специальных магазинов, искательница острых ощущений впала в прострацию: у всех машин наряду с достоинствами просматриваются недостатки, цена вопроса достаточно существенна, так что метод проб и ошибок не проходит...

В результате не очень уж долгого поиска нашелся сайт, держателем-диспетчером которого является госпожа Икс (на большей части сайтов участники надевают аватары, выбирая себе как имя, так и облик). Не знаю, чем дело кончилось, потому что подозреваю, что проблема выбора скорее осложнилась, чем упростилась, но наша дама была буквально засыпана описанием полутора десятков моделей. Притом что у нас напрочь отсутствует система квалифицированной ориентации в мире товаров, заменить коллективный разум не может ничто. Да если бы даже и была такая система, нет такого эксперта, который мог бы охватить грандиозный массив тяжко добытого опыта.

В соответствии с законом больших чисел обсуждение, спровоцированное моей знакомой, втянуло в свою орбиту еще целую толпу. И тут же выяснилось, что в составе этой толпы заметная доля приходится на фрагменты русскоязычного мира, рассеянного по всем континентам. Естественно, Украина, Израиль, Германия и США, но так же и Австралия, и Швеция, и даже Перу. Внешний периметр этого своеобразного клуба числом уступает отечественному, но, пожалуй, даже более активен, так что Сеть явственно выполняет ту функцию связывания русского мира, которая должна бы заботить власти, но не заботит. Клубная информация многослойна. Начинаясь с ответа на вопрос, где, скажем, в Петербурге можно встретить хороший выбор тканей (заметим, что такой информации днем с огнем не найдешь в мире официальных и коммерческих публикаций), она передвигается к вопросу, не приютит ли кто в Киеве, чтобы не тратиться на дорогую гостиницу. Но клуб шире сугубой утилитарности интересов, так что на том же сайте обмениваются кондитерскими рецептами или рецептами воспитания отпрысков.

Иногда между членами клуба устанавливаются более тесные отношения, вслед за чем они встречаются вживе — однажды в Саратове в интернет-кафе с веселым названием «Бешеная мышь» (саратовцы специалисты по части поименования) я оказался случайным свидетелем математически невероятного события. Два человека за соседними дисплеями вдруг обнаружили, что переписываются друг с другом.

Немало сетевых контактов подвело одинокие сердца под венец...

Разомкнутость мира, прозрачность границ, почти мгновенное преодоление расстояний между далековатыми местами, далековатыми и в тех случаях, когда между ними дистанция не больше расстояния между двумя подъездами того же многоквартирного дома, — это мгновенно осваивается, но с трудом постижимо. Лет пять назад я работал в редакции «РЖ», то есть в «Русском журнале» в Интернете, и одной из задач выбрал свободное плавание в эфире Сети, без руля и без ветрил. В ячеях всегда застревало что-нибудь любопытное. Так я наткнулся на сайт **www.ancientsites.com** и задержался там на полгода. Свыше семидесяти тысяч человек, объединенных лишь тем, что привержены античной культуре, «живут» там (аватары, конечно) неспешно, празднуют иды и календы, путешествуют из Александрии в Пергам, и вообще им хорошо. Или удивительный парень Малколм Лоренс, на годы забросив учебу (недавно я подписывал ему рекомендацию для восстановления на курс в Сиэтле), вел сайт **www.nowerofbabel.com** — превосходное собрание переводов и переводчиков с десятков языков.

Вот еще пример. Сайт, обнаруженный в массиве People на поисковике Yahoo, именуется весьма солидно: OOH — Organization of Humanoids. Принимая во внимание, что американцы, некогда изобретшие комиксы, целое столетие с младых ногтей приучаются к всяческим «плюм!», «бэнг!» и «уау!», заключенным в пузырях, что плавают над головами геройских героев, мож-

но допустить, что авторы сайта предполагают его фонетическое прочтение: «Уух!»

У меня была иллюзия, будто в Сети графоманствуют те же самые люди, что ранее воздвигали Эйфелевы башни из спичек, собирали модели парусников внутри бутылки или мурлыкали под гитару. Исследования подтверждают обратное. Спичечные зодчие и бутылочные корабелы остались на своих рабочих местах, тогда как невесть откуда взялись еще мириады творцов. Речь не о примитивном эксгибиционизме в стиле Добчинского, которому довольно и того, чтоб знали — есть такой человек. Речь об игровом творящем сознании в чистом виде.

Графомания вырвалась из узких рамок текста, в каких она прозябала тысячи лет, скупо делясь местом с картинками. Теперь она вооружилась компьютерной графикой и анимацией, иногда вырастая до уровня гениальной Масяни, легко оперирует «иконами», заимствованными откуда угодно, и звукорядом. Теперь довольно самой затеи, выполнение не составит особого труда. По сути, реализуется мечта Буратино о крекс-пекс-фекс-эффекте. Поскольку, к тому же, каждый второй «носит» иронию, то задача вовсе облегчается тем, что нечто, сотворенное для забавы, демонстрируется человечеству, согласившемуся заранее на все. Философию постмодернизма прикончила отнюдь не сама ее самоисчерпанность. Как и в прежние времена, омассовленные упражнения философов-литераторов оказались шаржированы. Для того чтобы это случилось, не обязательно, чтобы погубители постмодернизма что-либо слышали о его существовании, — само происходит, улавливая энергию из мирового эфира. Так был угроблен модернизм полвека назад, когда абстрактные упражнения Пита Мондриана или Виктора Вазарели превратились в рисунок на упаковочной бумаге и обоях, а скульптуры Калдера или Тингили — в сувениры. Постмодернизм придушен в объятиях творящих масс. В Сети все равны.

В королевстве Уух обитают, скажем, граждане Плосколандии, объявившие о выходе оной из Соединенных Штатов Америки после публикации герба, флага и вполне симпатичной конституции. В этом же королевстве кейфует некто Рик Дэвис, который низвергает на каждого поток публикаций, будь то трагикомедия кемпинга в стиле Джерома, размышления о трудностях диеты или письмо, адресованное собственному псу, чья славная физиономия явлена тут же... Впрочем, здесь я уже запутался — это сочинял Дэвис Грейв, выпускающий сетевую газету Grave Times. Рик же Дэвис произвел себя в президенты Института Совершенно Бесполезных Умений и в этом качестве издал книгу, которую тут же и рекламирует при помощи нескольких отрывков. Например, знаменитую песенку о Мэри и ее овечке благодаря Дэвису теперь всякий может сыграть на собственном телефонном аппарате. Я проверил. Получается.

В стране Уух, словно в Свифтовой Лапуте, тьма проектов, из которых мне более всего по сердцу пришелся следующий, тем более что он аккуратно имитирует стиль рисунков в журнале Popular Mechanics эпохи Великой Депрессии 1929—1932 годов.

«Возьмите деревянную спичку и срежьте тонкую полоску с конца. Затем разрежьте оставшуюся планочку надвое вдоль. Ради внешнего эффекта потрудитесь сохранить в неприкосновенности сколько-нибудь от головки спички... Сделайте самолет, приклеив деревянную планочку — крыло — поперек оставшейся части спички — фюзеляжа. Если пожелаете, можно использовать мелкие обрезки для изготовления хвостовой части. Или можете сделать биплан... Воплотите свой каприз аэронавта: обдумайте подъемную силу, обмыслите ускоритель, рассмотрите шансы инноваций, без того чтобы прибегнуть к промышленной политике... Отловите дюжину мух. Поместите их в банку и поставьте банку в морозильник. Через несколько секунд мухи совершенно остынут. Это называется криогеника, и у нее есть свои недостатки. Так, мухи станут дохлыми мухами, если морозить их дольше, чем следует. Дохлые мухи не годятся, так что, если вы не слишком ловки, удовлетворитесь холодильником.

Потребуется больше времени, чтобы привести их в коматозное состояние, но выше вероятность, что они придут в себя... В это время капните резиновым клеем в каждой точке вдоль крыла, где вам нужен двигатель...Чудо: ваше теплое дыхание оживит мух... хотя мухи мыслят сходным образом, у них много общего и они разделяют тождественные надежды, они никогда не работали как команда на общую с другими мухами пользу...» И т.д.

Если сей проект хоть в чем-то уступает куда более дорогостоящим концептам Ильи Кабакова или Кулика, бросьте в меня камень. Не могу утверждать, что сочинения Дэвиса Грейва лучше сегодняшней прозы среднего уровня, но не рискну сказать, чтобы были хуже. В простеньком феномене выравнивания в Сети всего со всем не все еще разглядели правду, опасную для художественной деятельности среднего калибра: пока дилетанты были почти надежно отсечены от печатного станка, никто не имел права с уверенностью говорить о наготе королей. О том, что средний сетевой сочинитель вовсе ничем не отличается от миллиона таких же средних сочинителей, отнюдь не стремящихся увидеть свой опус в газете, журнале или в книге.

Когда полвека назад сочинялись первые тексты о homo ludens, то есть человеке забавляющемся, о хиппи еще никто не слышал, а создатели персонального компьютера пребывали в колыбели, расширение сферы досуга казалось проблемой сугубо теоретической. Едва эта проблема передвинулась в сферу праксиса, противоядия не замедлили появиться. У бедноты проблемы досуга нет вообще, поскольку нет ничего, кроме досуга, а это его обессмысливает и выводит из оборота. У среднего класса проблему частью снимает стрижка газона, частью туризм, но именно Сеть несет на себе все возрастающую нагрузку, принимая в свои недра несчетные человекочасы напряженной активности масс.

Самое любопытное, что именно расширение Сети привело к тому, что «живые» клубы начали появляться, как грибы после дождя.

С М У Т Н О Е В Р Е М Я

ИВАН ФОРГАЧ

Коммерция versus искусство?

В нынешнем году венгерский парламент принял Закон о кино. Это результат многолетних жестоких дебатов, политических маневров и энергичных выступлений нескольких лидеров венгерского кино. Сам процесс принятия закона заслуживает подробного анализа — он отражает основные организационные и эстетические проблемы кинематографа Венгрии. Я начну с исторического обзора: в нашей кинематографической традиции есть несколько моментов, без описания которых нельзя понять трудности нынешней реорганизации.

Дискуссии о создании закона вертелись в основном около одного вопроса: коммерческий или художественный (авторский) характер должен определить будущее венгерской кинематографии? Можно сказать, что это бессмысленный вопрос, однако в нашей киноистории он всегда возникал на уровне выбора. Венгерская коммерческая киноиндустрия и киноискусство, кроме одного короткого периода — с конца 50-х до второй половины 60-х, — никогда не знали, что такое мирное сосуществование.

Традиции коммерческого кино

С 10-х годов прошлого века Венгрия обладала значительной коммерческой кинематографией. С появлением звука она стала особенно успешной в средневосточном европейском регионе. Продукция и прокат гарантировали прибыль. Несколько наших актрис и актеров — Каталин Каради, Пал Явор, комик Дюла Кабош — были настоящими звездами, популярными и в соседних странах. Основными жанрами довоенного периода были мелодрамы, музыкальные комедии и водевили. Успех определяла прежде всего своеобразная опереточная атмосфера этих фильмов. Как известно, оперетта в Венгрии имеет специфическую исполнительскую традицию. У нас очень важно всеми возможными средствами выразить условность, игривость развлекательного сюжета и жанра в целом. Венгров, как правило, не привлекают заграничные постановки оперетты. Для нашего зрителя они слишком претенциозны. Венгерская культура воспринимает оперетту как камерный жанр, от которого, как ни парадоксально, можно получить удовольствие только на уровне «понарошности» постановки. Актеры должны тонко паясничать, нарочитой театральностью чуть-чуть переигрывать и отстранять свои роли.

Чем объяснить все это? Не хочу вдаваться в глубокомысленные рассуждения, однако явление, наверное, связано с венгерским историческим сознанием. Мы склонны считать свою родину — благодаря ее давнему прошлому — потенциально великой державой. Независимость сама по себе нас не ус-

траивает. Мы претендуем на историческую роль лидера хотя бы в своем регионе. Для Венгрии итог первой мировой войны — Трианонский мирный договор — оказался национальной трагедией, идеологической основой всякого рода ревизионизма, хотя впервые после XVI века страна стала независимой. Но маленькой, без политического влияния. И, как ни странно, мы больше гордимся периодом австро-венгерской монархии, где мы играли заметную роль, чем нашей жалкой, униженной современной историей. Если в небольших венгерских провинциальных городах можно уловить характерные черты восточноевропейской архитектуры, в облике Будапешта есть торжественный державный аттитюд (достаточно назвать огромное здание Парламента). Венгерская аристократия возводила столицу не просто как соперницу Вены, а как потенциальный центр Восточной Европы. С другой стороны, сегодня венгры инстинктивно осознают, что времена великой империи прошли безвозвратно. Все это мы переживаем с иронической ностальгией — как оперетту. Условная среда опереточного жанра очень точно передает наше мироощущение, мы чувствуем себя в нем, как дома. Нам нравятся короли, герцогини и графы, мы любим аристократический стиль жизни, если это слегка театр, потому что уже давно знаем, что наша действительность больше никогда не будет такой. И нас раздражает, когда в изображении этого иллюзорного мира мы ощущаем обман, недостоверность. В традиционных венгерских развлекательных фильмах такого почти никогда не ощущается. Однако из-за этой не бессодержательной, но все-таки подчеркнутой опереточности в них нет ни капельки киноискусства. Все построено на драматургии, на диалогах и умеренной театральности актерской игры. Хотя венгерская киноиндустрия в 20—30-е годы была удивительно продуктивна, на нее совсем не повлияли открытия американского кино или советского авангарда, немецкого экспрессионизма или французского реализма. Это ощущается даже в работах тех венгерских режиссеров, кто успешно продолжил свою карьеру в Голливуде, как, например, автор знаменитой «Касабланки» Майкл Кёртиц (Михай Кертес). Мы не были способны принять кино как искусство. К тому же, как я упомянул, наши «опереточные» фильмы далеко не охватили всю территорию развлекательных жанров. Практически полное отсутствие, скажем, приключенческого кино в дальнейшем привело к тяжелым профессиональным проблемам.

Новые акценты и перемена профиля

Как ни странно, но крутое изменение в положительном смысле действительно произошло на этапе государственного социализма. «Советский» строй в соответствии со своей идеологией сразу же выделил новую функцию для кино, определив его как «важнейшее из искусств». Конечно, на основе тогдашнего соцреализма с акцентами просвещения и пропаганды, однако то был переломный момент в нашей кинематографии. Перед ней открылись настоящие творческие перспективы. Влияние итальянского неореализма проявляется уже в конце 40-х, правда, скоро верх берут модели сталинистского «схематизма». (Пора бы найти вместо этого относительного понятия более точный термин для описания художественных явлений данного периода.) Но советское кино с его традициями даже в такой форме было плодотворным источником. Когда смотришь венгерские фильмы начала 50-х, то поражает, как резко отличается их кинематографическая образность от работ довоенного периода. Визуальные средства наконец получают в них хотя и не совсем определяющую, но непривычно важную роль. Любимая опереточность в развлекательных картинах не исчезает, однако параллельно рождается настоящее киноискусство. После 56-го года и во времена оттепели с возвращением зрелого неореализма (или в нашем соцварианте — лирического реализма) этот процесс развивается до неповторимо гармоничного сосуществования развлекательных и эстетических тенденций. Лучшие произведения, первые шедевры венгерского кино оказываются и самыми популярными среди зрителей картинами. (Вершиной успеха, наверно, навсегда останется «Карусель» Золтана Фабри.)

Вместе с тем в связи с событиями 56-го года настоящая политическая консолидация в Венгрии задерживается до начала 60-х. Объявляется реформистская политика Яноша Кадара. В рамках его реформ происходит и коренная переорганизация венгерской кинематографии. На центральной киностудии «Мафильм» создаются практически независимые творческие объединения, в худсоветы которых входят ветераны культуры (они позже получают названия «Будапешт», «Гунния», «Диалог» и «Объектив»). Одновременно киноинститут выпускает первое поколение режиссеров оттепели. Эти молодые кинематографисты сразу же попадают в новые структуры, представляя уже не просто дух лирического реализма, а радикальную новую волну мирового кино. Они создают свое экспериментальное объединение, знаменитую студию «Бела Балаш». Все это поддерживается культурной политикой, партийный апостол которой Дьёрдь Ацел осознает положительную роль искреннего, аналитического кино. 60-е годы — это настоящий расцвет венгерского киноискусства. Рядом со зрелым, все более тонким реализмом Золтана Фабри и Кароя Макка, крутым публицистическим стилем Андраша Ковача появляются такие оригинальные новаторы киноязыка, как Миклош Янчо, Иштван Гал и молодой Иштван Сабо. В контексте мирового киноискусства 60-х их фильмы пока еще ничем особенно заметным не отличаются. Однако к 68-му году новые процессы достигают уникальной кульминационной точки. С этого года авторское кино в Венгрии количественно превосходит развлекательную продукцию. Один за другим дебютируют молодые режиссеры, в их числе Марта Месарош, Ференц Коша, Шандор Шара. Такой сильной, определяющей творческие позиции, кардинально изменяющей художественные приоритеты национальной кинематографии не было ни в дубчековской Чехословакии, ни в Польше, ни в Югославии. С тех пор кино у нас безоговорочно считается искусством, а режиссер — подлинным художником.

Обратная сторона этого славного прорыва обозначилась сегодня со всей очевидностью. Венгерское кино, обновленное и мощное, постепенно потеряло свою широкую зрительскую аудиторию. Этот процесс был растянут во времени, его результат назревал постепенно. К примеру, еще в 1966 году шокирующий своими художественными решениями шедевр нашей «новой волны» — «Без надежды» Миклоша Янчо — имел в стране около миллиона зрителей. Но шедевров всегда мало, кино оценивается по уровню средней продукции. Зрителей стал раздражать не сам по себе факт, что родная кинематография предлагает им все меньше комедий и мелодрам, а что вместо них они вынуждены смотреть средние, иногда туманно-претенциозные произведения. Широкая публика в течение 70-х годов утратила интерес к венгерским фильмам. Но это еще долго не казалось серьезной проблемой. Авторская кинематография опиралась на поддержку критической элиты и довольно большой зрительской аудитории из образованных слоев общества. К тому же она открыла резервы документализма, который стал ее надежным творческим тылом в последующие двадцать лет. В невероятном количестве рождались социографические картины, игровые фильмы, снятые в стиле «под документ», и документальные работы с игровой драматургией. Критический анализ общества, показ явлений и событий, прежде ускользающих от киноглаза, долгое время привлекали публику. Однако с 80-х такое кино все более и более приобретало фестивальный характер. Его репутация поддерживалась призами, а не успехами в прокате. Развлекательная продукция осталась практически лишь на телевидении. Кино и ТВ, вместо того чтобы плодотворно сотрудничать — что было, например, в Польше и что долгое время обеспечивало там стабильную финансовую основу для польской кинематографии, — резко отделились друг от друга.

Самоуправленческая модель

Все чаще возникает вопрос: за что боролась творческая интеллигенция во время горбачевской перестройки? Каких перемен мы требовали? Свободы сло-

ва, многопартийности, конституционности, ухода советских войск, реабилитации оценки событий 56-го года? Безусловно. Но требовало ли большинство перемены основ общественного строя? Сегодня в разных интервью, едва ли не обязательно, читаешь: «Да, я всегда был против всего этого смешного социализма». Но исторические факты говорят о другом. Кроме малочисленной подпольной оппозиции, мало кто думал о переходе к капитализму. На бурных собраниях, в дискуссиях, в статьях короткого периода, политическая атмосфера которого была самой свободной в истории современной Венгрии, более заметно стремление к некоему самоуправленческому социализму. Люди просто хотели больше прав, демократического участия во власти, в ее решениях. Один из типичных примеров — профессиональное движение за переорганизацию кино. Кинематографисты в этом процессе боялись лишь одного — рынка! Они понимали, что появление рыночной экономики разрушит стабильные позиции авторского кино, поддержанного государством. В целом они были довольны сложившимися отношениями в области культурной политики, поэтому резко выступали против приватизации кинопроизводства, хотя и искали альтернативу государственному управлению. После относительно бесконфликтных согласований в 1991 году был учрежден Венгерский кинофонд. В принципе он представлял собой самоуправленческую модель. Среди его основателей были уже преобразованные в независимые студии творческие объединения, профессиональные ассоциации кинематографистов и прокатчиков, союз киноклубов, ведущий киножурнал и киноархив. Единственным источником финансирования осталось государство. Однако осуществить желанное управление деньгами не удалось. Изменился государственный строй, и по новым законам, чтобы определить источники финансирования, фонд должен был создать независимые жюри по всем отраслям кинематографии — от кинопроизводства и проката до издания книг и журналов. На практике получилось довольно смешно. Все еще государственные в юридическом смысле фирмы, студии, архив перестали получать необходимую поддержку непосредственно от государства. Они тоже должны были участвовать со своими проектами в открытых конкурсах. С другой стороны, было ясно, что им необходимо выделить хоть какую-то сумму для существования, иначе их надо закрывать. Это привело к абсурдным столкновениям интересов, циничным компромиссам и злоупотреблениям. К тому же государство не выказало никакого намерения увеличить бюджет фонда. Сумбурная и бесперспективная ситуация вызвала тихую панику. Предложения для преодоления организационного кризиса были сформулированы по двум направлениям. Первое представляло интересы расплодившихся маленьких частных студий и фирм. Они требовали большей автономности фонда, даже полного его отделения от государственных кинокомпаний для запуска реальных рыночных процессов. Второй пакет предложений был направлен против рынка. Опасаясь коммерциализации престижного венгерского киноискусства и утверждая, что у этой малой, по определению, нерентабельной кинематографии нет никаких шансов на рынке, известные режиссеры радикально выступали за государственную централизацию отрасли, конкретнее, за создание нового национального киноцентра. Эту альтернативу поддержали такие признанные мастера разных поколений, как Карой Макк, Петер Бачо и Петер Готар. Обе стороны предъявили рациональные аргументы. Боясь принять решение или утонуть в безнадежных согласованиях, власти тянули время.

Как существовала в это время киноиндустрия, какие фильмы снимались? Хотя начало съемок и задерживалось годами из-за участия в разных конкурсах и поиска спонсорских денег, механизм инстинктивно как-то работал. И в целом даже небольшая государственная поддержка оказалась стимулирующей. Все говорили, что так нельзя работать, но никто не терял надежду на возможность осуществления своих планов. Были тревожные годы, однако венгерское кино до настоящего кризиса производства не дошло. Ежегодно удавалось заканчивать хотя бы пятнадцать игровых фильмов. Проблема была в их качестве. Авторское кино, озабоченное больше всего своей фестивальной

репутацией, из-за активизации телевизионной публицистики потеряло эффективность своего фирменного документализма, постепенно отошло от социальной тематики, переключившись на постмодернизм, все больше предпочитая стилизацию, игру киноязыка. И осталось практически без публики. Новые авторские фильмы имели в среднем пять-десять тысяч зрителей, и эти цифры до наших дней не изменились. Однако коммерческие проекты тоже не были успешными. Многие частные студии и амбициозные продюсеры думали, что нет ничего проще, чем возобновить традиции довоенной опереточности, но не учли, что сегодня не найдешь настоящих профессионалов для этих жанров. И самое важное: у нас в данный момент, несмотря на множество талантливых актеров, нет настоящих кинозвезд. В развлекательных картинах нового поколения чаще всего ощущается просто вульгарная невзыскательность. Как бы то ни было, за последние двенадцать лет можно говорить всего о трех зрительских хитах в венгерском кино. Это лирическая камерная комедия «Никогда не умрем» Роберта Колтаи, музыкальный гротеск «Супербаба» (Csinibaba) Петера Тимара и водевиль «Какая-та Америка» Габора Херенди.

Для кого же это смутное время стало по-настоящему выгодным? Для лучших авторов? Нет. Для какой-то студии? Нет. Для частной прокатной фирмы? Нет. Бесспорным победителем в результате перемен в венгерской кинематографии оказалось бывшее государственное предприятие будапештских кинотеатров. Оно быстро преобразовалось в акционерное общество, продавая лишние кинотеатры, набрало баснословный капитал и сделалось ведущей прокатной компанией страны. Эта фирма могла себе позволить создать маленькую киносеть для специального проката современного мирового авторского кино. Доказывая свою преданность киноискусству, фирма регулярно получает государственную поддержку.

Закон о кино

Между кинематографистами было общее согласие лишь в одном: отрасли для ее стабильного существования нужен закон. О его содержании долго шли бурные, но безрезультатные дебаты. В конце концов Миклош Янчо, Иштван Сабо и еще несколько видных деятелей венгерского кино вынудили правительство провести переговоры. И, как ни странно, в начале 2003 года буквально за пару дней переговорщики достигли неожиданного успеха. Правительство решительно обещало принять закон и в четыре раза увеличить государственную поддержку кинофонда.

Текст Закона о кино вырабатывался год и без проблем был принят парламентом. В нем не найдешь новых концептуальных подходов, он лишь легитимирует существующую организационную систему, но наконец дает ясное правовое определение роли государственных структур в кинематографии, точно намечает их задачи и функции в производстве, в прокате и в хранении картин. Что касается последнего, Венгерский национальный киноархив получил все права на государственную кинопродукцию до 1987 года. В законе подтвержден указ о передаче архиву одной обязательной копии каждого снятого или распространенного в стране фильма. В случае отечественной продукции это означает и сохранение оригинального негатива.

Пока неясно, дает ли этот закон какой-то сильный толчок венгерской кинематографии. Но факт, что на прошлогоднем национальном киносмотре было представлено около 25 новых игровых фильмов, а это рекордное число за последние пятнадцать лет. Беспрерывно снимаются новые картины. Основной вопрос сегодня уже другой: для кого они снимаются? Ведь свою публику еще не удалось вернуть в кинозалы, а выход на международный рынок пока кажется безнадежным.

Будапешт, 2004

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Великий инквизитор и его Собеседник

Тему подсказал мне Михаил Ульянов гениальным исполнением роли Великого инквизитора. Христос не просто не был виден. Он был заслонен, как перед глазами Силуана икону Христа заслонил могучий бес, не давая молиться.

Откуда эта мощь, эта черная сила? Я много раз читал «Братьев Карамазовых», но никогда так ясно не чувствовал, что за каждым словом инквизитора стоит вся сила фактов, которые обрушил на нас XX век и начало нынешнего, XXI. В XIX веке только Достоевский смутно угадывал их и передал в кошмарных снах своих героев. В наше время у видений появились точные географические и исторические имена: Колыма, Освенцим, Сумгаит, Беслан.

Поэтому каждое слово инквизитора сопровождается могучим хором событий, что хорошо удалось передать на телеэкране благодаря фрагментам советской и немецкой кинохроники 30-х годов. И хочется услышать, как услышал Силуан, ободряющие слова: «Держи ум свой во аде и не отчаивайся». Эта мысль возникает во всех романах Достоевского.

Смысл каждого романа всегда скрыт, как Кощеева смерть. Сперва его мысль спрятана в порочном кругу обстоятельств: бедный студент, пьяница Мармеладов, приставания Свидригайлова к Дунечке. И вдруг по мановению автора Свидригайлов уходит из жизни и раздает всем деньги. Что же решилось? Ничего. И только сон, приснившийся Раскольникову в эпилоге, помог Соне растопить его сердце. Многие в это не верят. Я верю.

Почти все романы Достоевского начинаются с власти денег: торгуют Настасью Филипповну за 75 тысяч, за 100 тысяч — и вдруг Мышкин предлагает ей руку, и вдруг он получает огромное наследство... Но ничего не меняется. Ничем нельзя вырвать из сердца Настасьи Филипповны жгучее чувство обиды. И это чувство обиды становится главной пружиной действия и губит всех — и ее, и Мышкина, и Рогожина. А в паузах действия — еще один слой смысла: никто не может понять *главного разума*[1] который принес в мир Мышкин, никто не узнаёт его, никто не почувствовал, как он, что нельзя видеть дерево и не быть счастливым...

В «Братьях Карамазовых» мы попадаем в грязную ссору между отцом и сыном, где деньги спутаны с похотью, и вдруг все отодвигается в сторону, млад-

[1] См.: Померанц Г. Главный разум. — «Искусство кино», 2004, № 10.

шие братья садятся за стол — и трактир превращается в симпозиум о цене страдания. Гармония не стоит слез одного замученного ребенка. Ни земная, ни небесная. Алеша прижат к стене. Он уже готов расстреливать негодяев. И внезапно вспоминает Христа. Христос всех способен обнять, всех утешить. И тогда Иван отвечает легендой о Великом инквизиторе. На земле Христос бессилен и уходит, уступает место инквизитору. Больше того — он целует старца в его бескровные уста.

Что означает этот поцелуй? Признание правоты? Не больше, чем призрак Христа, который оправдывает красногвардейцев из «Двенадцати» Блока.

Деспотизм рождает бунт. Бунт рождает новый деспотизм. И не дай Бог увидеть русский бунт и русское подавление бунта. Еще один порочный круг истории.

Инквизитор верил Христу, пытался действовать по Евангелию. Но его идеалы разбились о жизнь, разбились о человеческую низость, разбились о глухоту человека к Богу. И он решил, что прав дух, искушавший Христа в пустыне, что иначе с этими жалкими людишками нельзя. Для их же блага нужен жестокий порядок. Инквизитор — фигура трагическая. Он уверен, что действует ради людей, что он их любит, какие они есть. Он не хуже революционеров. И не лучше. Ранние революционеры — тоже люди трагической судьбы, их идеи тоже разбились о жизнь. И они тоже пришли к «добру с кулаками».

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Христос с состраданием относится и к тем, и к другим, не ведающим, что творят. Одни — во имя церкви. Другие — во имя революции. Инквизитор пытается доказать Христу, что поступил правильно, что перешел, так сказать, от утопии к науке, и просит Христа не мешать. Место Христа — на небе, на иконах, не в земной жизни. Как небесное божество его будут почитать. Или как японского императора, который царствует, но не правит. В полноту сил Христа инквизитор не верует. Он не верует в Христа как дверь, в которую могут пройти многие, он не верит в обóжение человека и, уж во всяком случае, в человечество, пусть не поголовно обóженное, но такое, в котором обóженные охватят всех своим внутренним светом.

И ведь не он один не верит. Даже среди тех, кого канонизировала церковь, признала святыми, мало кто верил в обóженное человечество. Не больше верили, чем коммунисты сталинского времени верили в «ассоциацию, где свободное развитие всех будет условием свободного развития каждого». Вспоминали иногда, кто книги читал, как отдаленную цель, как тысячелетнее царство праведных. А пока что шли к этой цели через усиление классовой борьбы (на языке Сталина), через усиление борьбы с ересями (в Средние века).

Те и другие, бесспорно, верили, но во что? В имя. С именем Христа на устах св. Ирина казнила иконоборцев. И св. Доминик с именем Божьем на устах вдохновлял избиение альбигойцев, и с именем Бога на устах убивали гугенотов в Варфоломеевскую ночь, и во имя Божье преподобный Иосиф Волоцкий травил лучшее, что было в русской церкви, — заволжских старцев, нестяжателей, людей глубокой духовной жизни, с отвращением относившихся к монастырскому владению крепостными крестьянами.

В книге Кестлера о Большом терроре «Слепящая тьма» эпиграфом к одной из глав взят средневековый текст. Язык его автора, католического епископа, совершенно советский: нравственно то, что служит церкви (в ленинском варианте — служит революции). И дальше излагается целый список уголовных преступлений, дозволенных ради святой цели. Багрицкий выразил это короче:

Но если он скажет: «Солги», — солги.
Но если он скажет: «Убей», — убей.

В таком развитии была своя логика. Если человек не способен на обóжение (соответственно — если человек не способен полностью отдать себя со-

циалистической цели), то к пропаганде надо прибавить насилие. Такие настроения возникают всегда, если отвлеченные идеалы сталкиваются с жизнью. В том числе плохо понятые демократические идеалы. Играя в демократию, не подготовленные к ней внутренне, мы пришли в тупик: не знали, как остановить резню в Сумгаите, не знали, что делать с Чечней, а потом — ковровая бомбардировка Грозного и убийство детей в Беслане. И кажется, что нужен новый Левиафан, о котором мечтал Гоббс (чудовище-государство, способное подавить мелких гадов), и нужен новый Сталин (конечно, не параноик, не садист — словом, Великий инквизитор, честный и бестрепетный деспот)...

Исправление Евангелия началось в самом начале, еще до канонизации. Не все в этом было плохо. Павел устранял то, что мешало распространить веру в Христа среди язычников. Самому Христу довольно было еврейской Библии — и свободы ее толкования. «Где двое или трое соберутся во имя Мое, там и я с вами». Если говорить словами Августина, Христос строил незримую церковь для тех, которым не нужно было новых правил, кто непосредственно чувствовал правду Христа, правду обóжения. И Христос уловил его стиль: смотреть сквозь законы, данные Моисеем, на жизнь, созерцать разрывы между законами и жизнью и, когда разрывы слишком вырастали, обходить законы (с динарием Кесаря, с грешницей, схваченной в прелюбодеянии) или прямо отвергать некоторые законы (не человек для субботы, а суббота для человека). Павел исходил из этого, когда сказал: буква мертва, только дух животворит. Но Павел строил церковь для народов, для масс, где кое-кто приблизился к Христу, а большинство мало что поняло. Чтобы держать в руках и постепенно воспитывать народы, вводились новые правила, каноны, обряды. И постепенно подвижники незримой церкви, мистики, непосредственно чувствовавшие Бога, стали мешать. Они нарушали правила.

Проблемой инквизиции был не Христос (его можно было толковать по-своему), а мистики, свободно, не по правилам рассказывавшие о своем опыте. Совсем без мистиков нельзя было. Без прямых встреч с Богом церковь мертвела. Но полная свобода мистиков, как в Индии, создавать новые направления, сталкивалась с римской имперской дисциплиной. И одних мистиков канонизировали, других сжигали.

В наши дни меры пресечения ереси изменились, но не исчезли, Тейару де Шардену запрещали печатать его книги, и он покорялся. В Индии свобода духовного поиска дополняет жесткую кастовую систему, устоявшую тысячи лет. А в наших условиях на церковь ложится часть задачи по организации общественной жизни, и зримая церковь невозможна без дисциплины. Возникает перекличка зримой и незримой церкви. Она необходима, но идет с трудом, спотыкаясь.

Я уже рассказывал, что Аверинцев хотел реформ, но не соглашался с установкой Антония Блума на устройство церкви, где каждый имеет непосредственную встречу с Богом. Антоний опирался на опыт Сурожской епархии, где в центре стоял он сам, а каждого прихожанина принимал после испытательного срока в несколько лет. В такой церкви каждый, по крайней мере, имел опыт узнавания Блума — глаза в глаза с человеком, имевшим Встречу. Но вот Блум умер, а где второй? Его нет. Есть несколько учеников, но их мало на всю Россию. И без установленных форм, без обрядности православие не устоит; а оно тесно связано с русской культурой, которая перестала быть единственной, но остается первой среди равных.

Можно спорить о темпе, о характере реформ, но они необходимы. Нужны мосты между Христом-человеком и человеком, несущим Христа в сердце. У самого Христа этой пропасти не было, но уже в первые века Христос-Бог поглотил, или почти поглотил, Христа-человека. Подобие Христу сводилось к формуле, доступной рабу: Христос терпел и нам велел. Долг всматриваться в жизнь и решать, что делать с прямолинейностью закона здесь и теперь, возлагался даже не на церковь в ее будничной жизни, а на вселенские собо-

ры. И никак не воспитывалось чувство ответственности каждого за общий порядок. Либо христианство загоняли в угол, как это сделали большевики, либо восстанавливалась византийская «симфония» между церковью и государством. Самостоятельное мышление в церкви подавлялось. Только константинопольская патриархия простила Силуану его смелые слова: «Я не верю в Бога, я знаю Бога» (знаю прикосновение Бога, знаю присутствие Бога в моем сердце). Для большинства православных ересью до сих пор звучат слова Экхарта: «Что мне с того, что мой брат богат, если сам я беден». То есть я ничто, если нет у меня непосредственного опыта Встречи.

Я решаюсь следовать за Экхартом и сказать: тот, кто ищет подлинной веры, начинает с тоски по ней, с неудовлетворенности всем зримым в зримой церкви. Он ищет встречи с познавшим Встречу, тоскует по глазам, в которых чувствуется Встреча.

Первые шаги могут быть разные. Глубину может расшевелить и созерцание природы, и молитва, и обряд, но нельзя обойтись без *тоски по тоске* (выражение Экхарта). Если этого нет, то имя Бога не спасает. Тогда церкви нет, а есть церковная организация, которая превыше всего, и во имя Бога все позволено. Так же, как для Ивана: если Бога нет, то все позволено. Был же опыт «железной гвардии», румынской фашистской организации, повернувшей в свою пользу наследие отцов православной церкви и очень успешно сотрудничавшей с Гитлером. И было предупреждение отца Александра Меня о возможности союза клерикалов с фашизмом.

Георгий Петрович Федотов писал: «Мы не спрашиваем, какой вы веры; мы спрашиваем, какого вы духа». Дух истины велит глядеть в глаза Великого инквизитора, держать ум свой в аду — и не отчаиваться. Если мы сохраним мужество и настойчивость, мы найдем путь обóжения и пойдем по Божьему следу. Антоний Сурожский хорошо объяснил, что это значит: уйти на глубину, где уже исчезает эго, и «вглядываться, долго, спокойно, пламенно-чисто в канву истории, канву жизни и благодаря такому созерцанию, глубокому вглядыванию различить в ней след Божий, нить Ариадны, золотую нить, красную нить, которая укажет, куда Бог ведет нас среди окружающей нас сложной целостности жизни». И тут громадная разница между мудростью и человеческой опытностью. Опытность — результат прошлого, накопленный человеческий опыт; она обращена к пережитому, опыту более обширному, чем личный опыт, и делает выводы интеллектуально основательные, точные, глубокие. А мудрость поступает «безумно». Мудрость состоит в том, чтобы погрузить свой взор в Бога, погрузить свой взор в жизнь в поисках того, что я только что назвал следом Божьим. Действовать безумно, нелогично, против всякого человеческого.

Приведу простой жизненный пример: вести переговоры с Басаевым — безумие, отрицание проверенных принципов. Но настаивать на этих принципах — еще большее безумие. И открытый вопрос — где проходит «Божий след».

СИНЕ ФАНТОМ CLUB

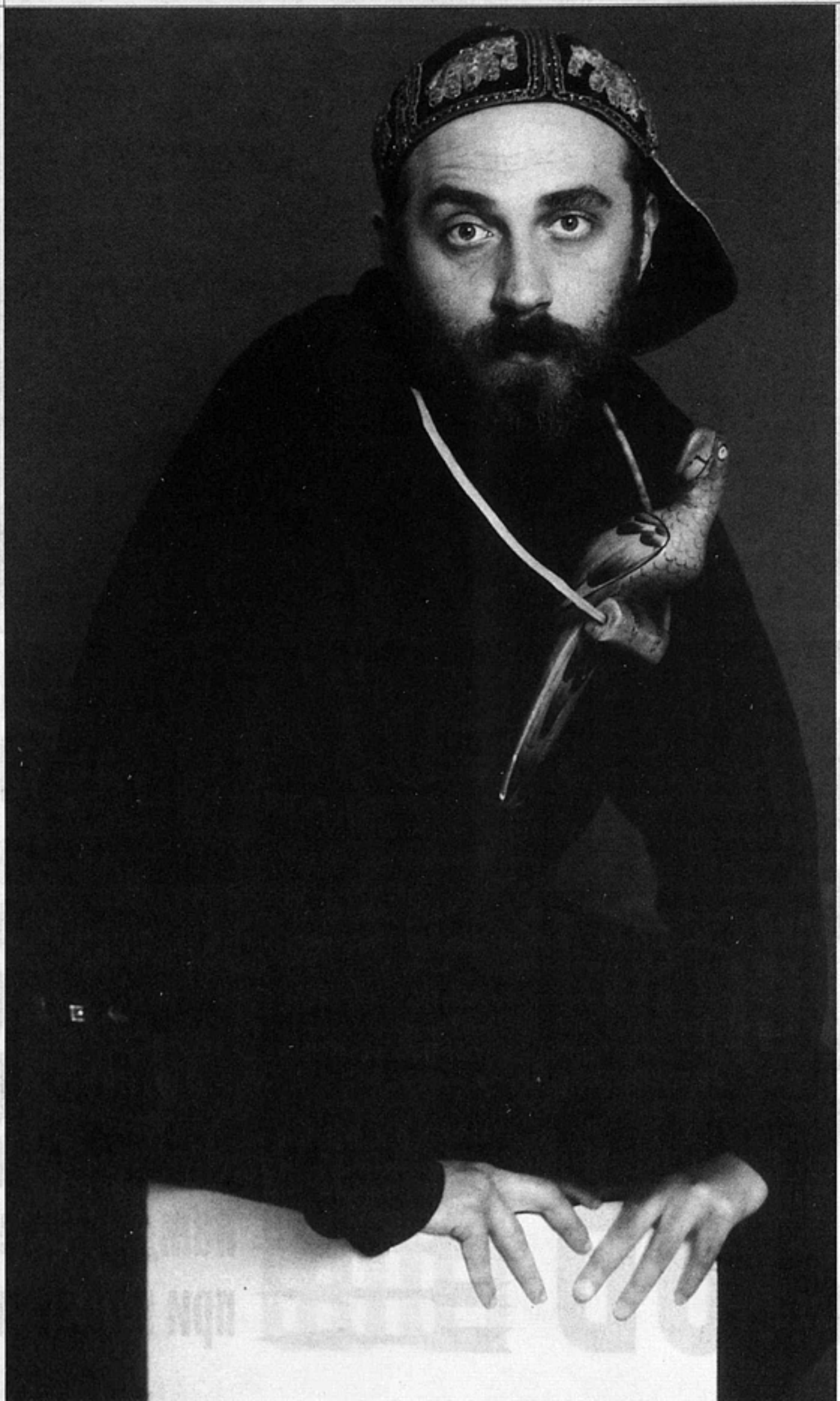
Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

И М Е Н А



Павел Каплевич

Фото В.Плотникова

ПАВЕЛ КАПЛЕВИЧ:

«Я скользящий по жизни модный персонаж»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Не кажется ли вам, что ваша профессия сегодня умирает?
Павел Каплевич. Это какая профессия? У меня их много!
Е.Кутловская. Вы разве не сценограф?
П.Каплевич. Да я сценографом практически и не был. Сценографией я всегда занимался как вторым трудом. Первый труд — это костюмы. Сценические костюмы — моя фишка и мой хлеб!
Е.Кутловская. Где вы учились, чтобы получить эту специальность?
П.Каплевич. Учиться можно где угодно. Я, например, закончил актерский факультет Школы-студии МХАТ. Никакого другого образования не имею. Художником стал в двадцать три года, когда провел первую линию на бумаге. Я много лет наблюдаю за теми, кто добивается успеха в разных областях, и с интересом отмечаю для себя, что это люди, получившие образование рядом, а не буквально там, где «положено». Например, архитектор Сергей Бархин — сегодня известный театральный художник, клоун Валентин Гнеушев — режиссер. Или один из ведущих дизайнеров Андрюша Дмитриев — филолог по образованию. А Юрий Грымов?
Е.Кутловская. Но Грымов — это человек без образования. Он стопроцентный самоучка. Везде. Насколько я помню, у него восемь классов...
П.Каплевич. То есть появился круг людей, которые добиваются чего-то, но не в той профессии, которой их учили в институте, а рядом. И каждый раз неизвестно, на каком поприще они будут трудиться дальше. Что станет их следующим шагом. Вот я из этой волны. Раньше всюду требовали диплом. И какие только ухищрения не предпринимали директора фильмов, над которыми я работал, и директора театров, где я что-то делал, чтобы меня как-то тарифицировать. Сегодня, слава Богу, ты себя тарифицируешь сам: о чем ты договариваешься, такова и твоя тарификация. Вот сейчас я занимаюсь продюсированием, и пока это мне гораздо интереснее, чем придумывать декорации или костюмы. Целый год жизни я угробил на новый телепроект. Думаю, это будет очень пафосный проект и... как это... есть такое слово? О!!! Амбициозный! Как у Константина Эрнста! Жаль, что пока я не имею права говорить о нем подробно.
Е.Кутловская. Вам не кажется, что у Эрнста — все «крупное» синонимично понятию «амбициозное»?
П.Каплевич. Не согласен. В основе амбициозных проектов Эрнста всегда лежат интересные идеи. Это всегда новая фактура, новый материал. И потом, я не вижу ничего худого в понятии «амбициозность», вопрос в том, может ли человек качественно соответствовать своим амбициям — в творчестве, в жизни.
Е.Кутловская. Мне кажется, что сегодня Эрнст — это консервативный человек, возлюбивший попсу во всех ее проявлениях: и в политике, и в шоу-бизнесе, и в кино, поэтому говорить о новизне в его работе можно с большой натяжкой.

«Шесть персонажей в поисках автора», режиссер Анатолий Васильев

П.Каплевич. Я бы не стал обсуждать фигуру Эрнста, потому что он мой товарищ. Его надо понять. Он человек в мундире, функционер. Причем политически ангажированный...

Е.Кутловская. Да, времена «Матадора» ушли в прошлое.

П.Каплевич. От меня, к счастью, ношение мундира не требуется. Я с трудом поддаюсь влиянию официоза. Мне противно и тяжело, когда на меня давят. Я вообще очень «самостный» человек. Если я на кого-то должен рассчитывать или кто-то мне должен помочь — сразу же начинаются проблемы.

Е.Кутловская. Давайте вернемся к первому вопросу: не кажется ли вам, что театральный художник по костюмам — это вымирающий вид? Где трудятся ваши коллеги?

П.Каплевич. Да неправда, нет. Театр сегодня не вымирает — он стабильно существует. И по всей стране масса отличных сценографов и художников по костюмам.

Е.Кутловская. Вы о крупных городах говорите...

П.Каплевич. Ну а что, мы все время Жмеринку будем иметь в виду?

Е.Кутловская. А у меня такое ощущение, что Россия состоит именно из Жмеринок.

П.Каплевич. Вы знаете, я сам из города Туапсе. Это очень маленький город с населением пятьдесят тысяч. Никакой лучезарности по отношению к тому, что происходит в нашей стране, я не испытываю. Я реальный человек. Проблем много, но проблем много не только в театре. Театр, может быть, даже в лучшем положении, чем все остальное, потому что можно взять коврик и что-то в своих домашних условиях произвести. Но вот заработать в театре — очень трудно. Особенно если занимаешься серьезным театром, а не делаешь

развлекалово. Что же касается талантливых художников — их, как и всех по-настоящему талантливых людей, раз, два и обчелся!

Е.Кутловская. А о ком в вашем деле, я говорю о художниках по костюмам, можно сказать: это бренд?

П.Каплевич. Ну какой бренд? Театральные художники — люди очень скромные. Но я не о себе. Я лично наглый! Меня уже никто из режиссеров не приглашает работать — все меня боятся! Потому что я прихожу со своей позицией, меня голыми руками не возьмешь. Я требую от режиссера определенных идей, концепции, ви́дения спектакля. Я уже слишком много всего наделал, чтобы просто так соглашаться на любую работу. Я человек материально не зависимый от театра, потому что зарабатываю деньги другим способом. Плюс у меня есть авторское право, которое позволяет мне получать довольно прилич-

«Дюма», режиссер Анатолий Васильев

ные деньги с проката спектаклей, в создании которых я участвовал. И я работаю только тогда, когда мне это действительно интересно.

Е.Кутловская. Что вам сегодня интересно?

П.Каплевич. Ну, например, проект, который мы осуществляем совместно с режиссером Андреем Жолдаком, мы давно работаем, вместе сделали, например, «Чайку» с Таней Друбич в роли Аркадиной. Радикальный спектакль был, у персонажей рты скотчем стянуты. Многие тогда возмутились. А сейчас в театре «Современник» делаем спектакль «Вся жизнь впереди» по произведению Романа Гари. В главной роли — моя любимая актриса Галина Волчек. Я и продюсирую этот проект и буду делать для него костюмы. А сценографом будет Юрий Купер, замечательный художник, который дружил с Романом Гари.

Е.Кутловская. Как вам удалось Волчек на сцену вытащить? Она столько лет не играет, отказывается.

П.Каплевич. Пока еще не вытащил. Но надеюсь, что все будет хорошо. Волчек вообще невероятный человек, она всем помогает. Единственный режиссер, который меня еще не послал. (*Смеется.*)

Войлочная коллекция, 1993

Фото А.Безукладникова

Е.Кутловская. Жолдак, я знаю, не единственный провинциал, которому вы помогли завоевать Москву.

П.Каплевич. Не единственный, но зачем хвастаться? Хотя мне, не буду лукавить, приятно, когда Толя Белый, ставший сегодня одним из главных столичных актеров, в своих интервью с благодарностью вспоминает, как я уговаривал руководителей разных московских театров дать ему шанс выйти на сцену.

Е.Кутловская. Чем еще сейчас занимаетесь?

П.Каплевич. Всем! Вот сегодня ехал утром в машине. У меня было шесть звонков. Я одновременно занимался поставкой каких-то кур, каким-то клубом, который нужно было куда-то двинуть, параллельно говорил с Жолдаком и тут же обсуждал литературную премию, идеологию которой сейчас вырабатываю. Дурдом! У водителя, который меня вез, волосы дыбом встали. Правда! А напоследок я «убил» его беседами о том, что строю огромный павильон во Франции. Ну и так далее...

Е.Кутловская. Вы не просто креативный человек, но креатив в квадрате...

П.Каплевич. Но вы знаете, на самом деле так жить очень тяжело. Наступает момент, когда от напряжения во мне все закипает и я обязательно срываюсь

«Анна Карамазофф», режиссер Рустам Хамдамов

на ком-то. (Дома мне не дают срываться.) И тогда друзья вынуждены меня терпеть в такие некрасивые минуты...

Е.Кутловская. У вас замечательные друзья.

П.Каплевич. Да. И замечательные знакомые. Все, что я делаю, связано с затратами, и если я хочу, чтобы люди мне помогали, я тоже должен им помогать. И я очень по многу лет ращу людей, которые когда-нибудь потом, в один прекрасный момент — раз — и мне помогут. Я их долго приучаю к театру, которым занимаюсь, вожу их в музеи и вообще повсюду. Они приезжают ко мне на гастроли в Колумбию, в Америку... Группа людей, так или иначе связанных с бизнесом, всегда рядом со мной. При том, что я их искренне люблю и не могу сказать, что я все это делаю из корысти, что у меня просчитаны все ходы. Мы действительно дружим.

Е.Кутловская. Но ходы все-таки просчитаны?

П.Каплевич. Изначально, может, они все и просчитаны, но ведь люди к тебе прирастают. И ты к ним. А кто-то не прирастает, потому что не твоей группы крови. По всей видимости, во мне накручено много всего южного!

Е.Кутловская. Но у вас ведь есть друзья «не по делу»?

П.Каплевич. Да, например, Саша Балуев, мы с ним вместе в институте учились. Он крестный моего сына, я крестный его дочери. (*Задумывается.*) Я все детство на пляже провел — с мая по октябрь мы плавали и загорали. Все-таки хорошее у меня было детство, солнечное! Да и взрослая жизнь неплохая!

Е.Кутловская. Когда вас критикуют за неудачные работы в театре, вы по-южному негодуете?

П.Каплевич. Да мне все равно! У меня есть одно счастливое качество: я ко всем сделанным работам отношусь так, будто это не мои работы. У меня нет желания носиться с ними всю жизнь. Сделал, и всё! А на подходе уже следующий проект. И в принципе, меня больше волнует мнение о спектакле, чем обо мне, о том, что я там сделал. Если спектакль неудачный, а моя работа в нем, наоборот, очень удачная — мне это неинтересно.

Е.Кутловская. Вы часто появляетесь на телеэкране...

П.Каплевич (*перебивает*). Мне многие знакомые говорят: вот, ты опять в телевизоре, на радио, в кино, в театре! Ты — везде! Поймите, если бы я жил для

Интерьер ресторана «Старая мансарда»

себя — точно бы этого не делал. Но так как я должен отвечать за деньги, я — гарант денег, вложенных в тот или иной проект, то мне надо появляться в компании с состоятельными и весьма солидными, с точки зрения деловой репутации, людьми. Это означает, что мне можно доверять. В меня, в мои проекты можно инвестировать капитал. Я серьезный человек — раз дружу с серьезными людьми. То есть мне надо постоянно выстраивать некую «банковскую историю». Поэтому приходится мелькать на телевидении, на всевозможных тусовках... Но я в определенном смысле маргинал, и никаких доказательств моего существования на земле, кроме спектаклей и проектов, нет.

Е.Кутловская. Трудовая книжка нигде не лежит?

П.Каплевич. Нигде не лежит.

Е.Кутловская. Зачастую ваши костюмы вытягивают скучный спектакль, а иногда и вовсе «перекрывают» фантазию того или иного режиссера.

П.Каплевич. Мне всегда жалко, когда так получается!

Е.Кутловская. Вы начинали работать с Кириллом Серебренниковым над спектаклем «Сладкоголосая птица юности» в «Современнике»...

П.Каплевич. Но в результате, по обоюдному согласию, разошлись. Мне ин-

«Чайка», режиссер Андрей Жолдак

тересно работать, когда есть момент поиска, и неинтересно, когда режиссер приходит и говорит: вот тут так хочу, а тут — эдак. Кирилл именно такой режиссер. Он всегда в деталях знает, что ему надо. Вот с Владимиром Мирзоевым мне было интересно, мы с ним разговаривали, искали...

Е.Кутловская. Но вы и с Мирзоевым расстались. Что случилось?

П.Каплевич. Ничего катастрофического. Расстались и расстались. Мы очень долго работали вместе. Пришло время расстаться. Справедливости ради могу сказать, что Мирзоев всячески старался наш конфликт сгладить, устранить. А я, наоборот, конфликт провоцировал. Между прочим, это я привел Максима Суханова к Мирзоеву. И вот результат: у них «химия» совпала на все сто. Я вообще стараюсь при любых ситуациях «химию» просчитывать. Это моя сильная сторона. Потому я и стал продюсером.

Е.Кутловская. А можете сделать прогноз: что в ближайшее время будет актуально в российском искусстве?

П.Каплевич. Лет пять будет экзотики очень много. Везде! В основе экзотических экзерсисов — яркий и звонкий уход от реальности. В период безвременья звонкая монета чаще всего оказывается фальшивой. Это тыняновская формулировка. Сущностные персонажи обычно очень тихо живут. Это видно на примере Германа, Сокурова, Анатолия Васильева...

Кстати, я с Васильевым тоже, слава Богу, три года проработал. Сделал с ним и «Шесть персонажей в поисках автора», и «Дюма», и «Бесы». Это было самое начало моей творческой биографии. А потом я ушел из его театра.

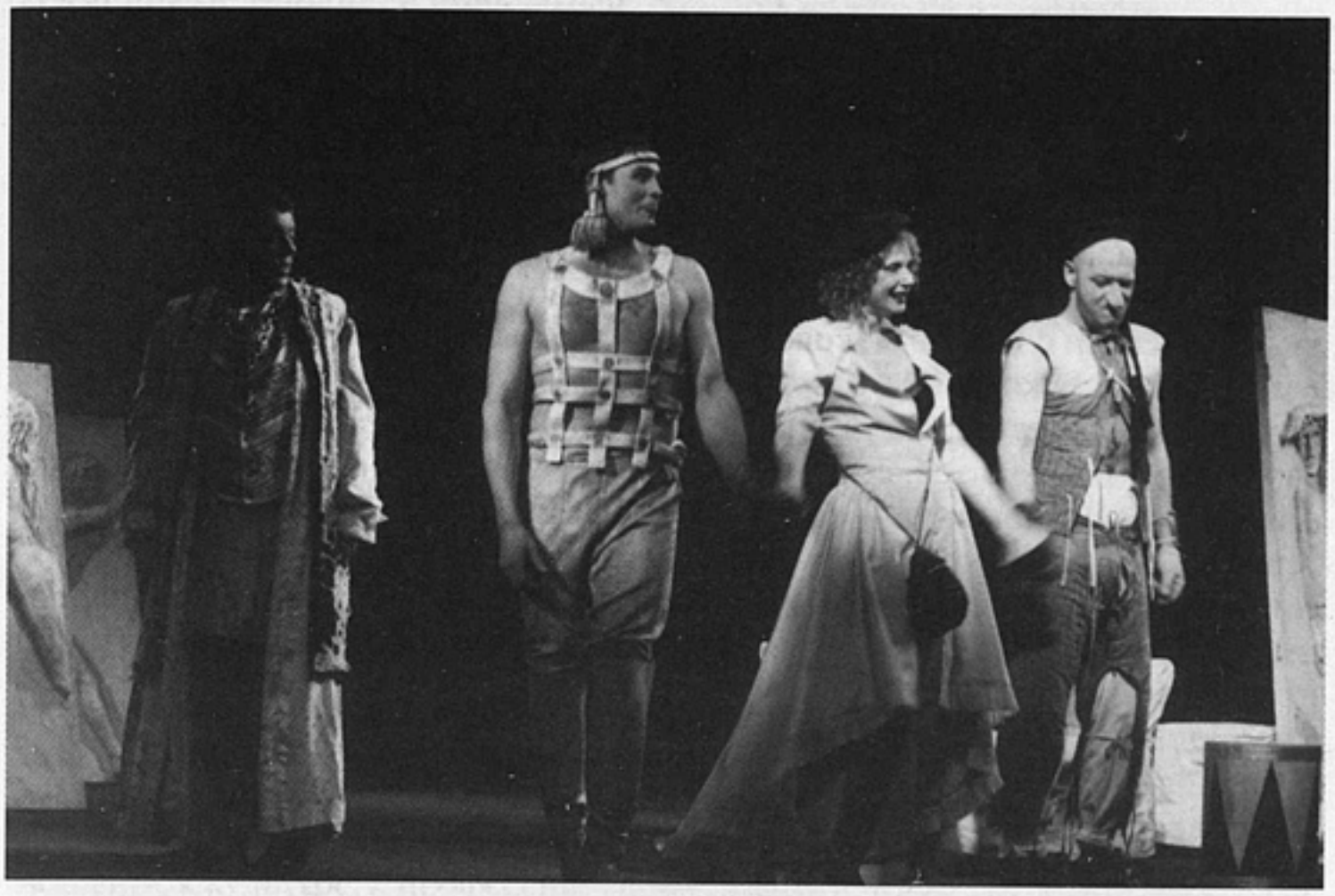
Е.Кутловская. Какова судьба Григория Гладия, звезды васильевского театра конца 80-х — начала 90-х?

П.Каплевич. Он работает в Канаде, иногда приезжает, но у него страшные фобии начались, ой! Он просит, чтобы у него охранник был уже прямо в аэропорте, ему кажется, что в него стрелять начнут. Знаете, как люди оттуда нашу жизнь воспринимают? Гладий сегодня не западный человек и не восточный, он стал человеком «оттуда». Вот вся его судьба.

Е.Кутловская. Павел, как вы думаете, артхаус — умирающее искусство?

П.Каплевич. Нет, это то, что всегда выживает. Артхаус же альтернативен всему. И это отличная форма жизни, потому что всегда есть чему противопоставляться: действительность подбрасывает. Вообще, артхаус часто оказывается в подполье, граница с андерграундом у него почти неуловима. С другой стороны, авангард и арьергард так же часто меняются местами. В эпоху «Моссельпрома» и лозунгов Мейерхольда андерграундом был Таиров, который занимался искусством ради искусства. Он, аристократ, утонченный эстет, явный артхаусник, в эпоху конструктивизма стал андерграундом по отношению к жестким и грубым — радикальным, экспериментальным — формам в искусстве. Или

«Горе от ума», режиссер Олег Меньшиков



«Сирано», режиссер Владимир Мирзоев

Хлебников. В эпоху соцреализма он занимался андерграундом, а до того — артхаусом, элитарной культурой. Вообще, Хлебников — фигура так фигура! Там такие бездны! Я вычитал у него совершенно грандиозную строчку, написанную в 1906 году: «И башни мирового торга, где бедности зияют цепи, с лицом коварства и восторга ты превратишь однажды в пепел». Представляете?! Никаких башен и никакого «мирового торга» в начале XX века еще не было. Но за сто лет до нью-йоркской трагедии он ее описывает. Причем «восторга» у него звучит как «востока»... Нострадамус так Нострадамус! Можно эту фразу с иронией воспринять, но я лично воспринял ее очень серьезно.

Кстати, каждое новое изобретение Леонардо да Винчи — что такое? Андерграунд. Это сегодня мы понимаем, что гениальный прибор был придуман Леонардо. А раньше его называли чуть ли не Антихристом. Для меня и артхаус, и андерграунд находятся в состоянии постоянного поиска. Поэтому я с одинаковым удовольствием буду работать и в области элитарного артхаусного искусства, и в области экстремального андерграундного творчества. Что я, собственно, и делаю. Мне интересны и поиски Петра Фоменко, и поиски Жолдака.

Е.Кутловская. С кем из режиссеров вы работали наиболее продуктивно?

П.Каплевич. Кого любишь — с теми и работаешь продуктивно! Вернее, выходит — продуктивно. Для меня момент любви в творческом союзе очень важен! Я должен влюбиться в материал, в лицо, в человека!

Е.Кутловская. Вы же должны...

П.Каплевич (*перебивает и кричит*). Нет! Я ничего не должен! Как и вы, как любой другой человек!

Е.Кутловская. Мне кажется, что вам свойственно своего рода творческое графоманство...

П.Каплевич. Наверное. Мне Рустам Хамдамов постоянно говорит: «Горшочек, варись». Да, я постоянно работаю, мой горшочек постоянно варится!

Е.Кутловская. Такая плотная и разнообразная деятельность — это плохо или хорошо?

П.Каплевич. Не знаю. Потом будет понятно.

Е.Кутловская. А вы могли бы работать над телесериалами?

П.Каплевич. Нет. Во-первых, меня интересует все разное, во-вторых, я не могу каждый день на работу ходить. Я слишком разветвленное дерево. Я делаю рекламу, например для зефира «Шармель», сделал больше ста пятидесяти спектаклей, штук восемьдесят фильмов. А параллельно я занимаюсь коммерческим строительством. Я очень много построил: рестораны, бизнес-

центры, торговые центры, вот недавно — российский павильон на Книжном салоне-2005 в Париже. Кинотеатр построил, «Победа».

Е.Кутловская. Сколько вам нужно времени, чтобы придумать дизайн для кинотеатра?

П.Каплевич. Дня два...

Е.Кутловская. А сколько уходит времени на постановку спектакля?

П.Каплевич. Ну, это по-разному. Слушайте, вот странность: «Тартюф», который мы делали с Ниной Чусовой во МХАТе, был признан худшим спектаклем года. А вот костюмы Каплевича оказались отличными с точки зрения критики. Вы знаете, меня уже перессорили таким образом со всеми режиссерами. Кому понравится, если напишут, что твой спектакль дерьмо, а вот костюмы Павла Каплевича — конфетка. Ты не справился с режиссурой, а Каплевич взял и всех по углам раскидал?! Ну кому это может понравиться? Результат — мне никто не звонит. Нет ни одного режиссера, который бы меня пригласил поработать! И это длится давно. У меня нет отказов, потому что нет предложений.

Е.Кутловская. Быть такого не может...

П.Каплевич. Я вам говорю.

Е.Кутловская. Может быть, самому заняться режиссурой?

П.Каплевич. Для меня планка режиссерской профессии необыкновенно высока. И если бы я хотел просто сделать спектакль, которым бы я всех удивил... Я бы сделал, но для меня такой цели не существует. К режиссуре я отношусь чрезвычайно уважительно, даже трепетно. Умение переплавить свой мир и свою судьбу так, чтобы они превратились в художественный образ, — это же колдовство! И я на него не способен. Я могу только помочь режиссеру. Могу конструкцию придумать, идеологию. Но все остальное для меня слишком ответственно. Хотя! (*Поднимает палец.*) Не буду зарекаться, может быть, через двадцать лет я что-то и сделаю в качестве режиссера. А может быть, наконец сумею превратить в бизнес то, что у меня называется «пророщенные ткани», из которых сделаны костюмы к моим последним спектаклям. Это способ изготовления, который позволяет «прорастать» мехом капрону, например, или в черном драпе волшебным способом «получать» маки, при этом у ткани нет изнанки, износа и нет аналогов. Тут тебе и лифчик, и ковер, и исторический костюм. «Тартюф», скажем, весь одет в эту ткань.

Е.Кутловская. Вам можно навязать свои идеи?

«Гроза», режиссер Нина Чусова

П.Каплевич. Вполне. Я вменяемый, со мной можно разговаривать.
Е.Кутловская. Но ваши костюмы иногда и не собираются обслуживать концепцию режиссера, а, наоборот, выступают в роли самостоятельной идеи?
П.Каплевич. «Хрусталем по гвоздям!» — так пишут критики. Вот иди наш самостийный художник Пашуличка и делай собственные шоу!!! Но, как я уже сказал, на режиссерскую работу я пока не тяну. Привнести свой внутренний — глубокий — мир в художественный образ? Нет, я человек южный. Я поверхностный, я — скользящий по жизни модный персонаж. Не более. Но и не менее!
Е.Кутловская. И давно вы осознали, что вы модный?
П.Каплевич. Сколько живу в Москве — столько меня и называют модным.
Е.Кутловская. И вас не смущает, что столько лет вы модный, но почему-то до сих пор не культовый персонаж?
П.Каплевич. А кто культовый? Васильева называют культовым режиссером? Или Сокурова?
Е.Кутловская. Нет.
П.Каплевич. Тогда мне нравится, что меня так не называют. Что такое модный? Это, опять-таки, поверхностный. Да, я такой! У меня артистическая сущность. Когда я учился в Школе-студии МХАТ, там была такая штука: нас усложняли. Из нас делали образованных людей, нам прививали серьезное отношение к культуре, к профессии. Наши педагоги, в том числе мой мастер Павел Владимирович Массальский, были для нас образцом классики. После института я прожил шесть лет в Ленинграде. И все это вместе очень сильно шлифовало мою «южность». Уплотняло ее. Рафинировало. В итоге получилось многослойное существо... И это многих раздражает.
Е.Кутловская. Ваши костюмы тоже очень коммуникативны и легко налаживают связь с залом.
П.Каплевич. Да, наверное. И все благодаря моему человеческому коммуникативному существу, игровой сущности! Думаю, что я вполне могу стул обучить своей идеологии и технике.
Е.Кутловская. Для того чтобы преподавать, нужно быть усидчивым, опять же — на работу ходить...
П.Каплевич. Я могу быть усидчивым, когда надо. Но так я устроен, что в одну секунду времени очень много чего делаю. У меня была однажды вынужденная пауза. Но я не могу сидеть без дела, и я вдруг начал рисовать пейзажи. Та-

«Тартюф», режиссер Нина Чусова

кое количество нарисовал, что могу ими десять залов заполнить! Я кочегарю эскизы, как будто на потоке стою. Их у меня гора!

Е.Кутловская. Вы такой импульсивный человек, или ваша бурная деятельность — признак неврастении?

П.Каплевич. Наверное, я неврастеник. Я не могу даже с одним водителем постоянно ездить!

Е.Кутловская. А длительное время общаться с одним и тем же человеком можете?

П.Каплевич. Мне это тяжело.

Е.Кутловская. Но вы же говорите, что долго дружите с Балуевым?

П.Каплевич. Мы с Сашей не на одной территории существуем. А потом, у Саши счастливый характер. Он ко мне приспособился.

Е.Кутловская. Как же семья?

П.Каплевич. Там все иначе. Я дома совершенно другой. Не импульсивный. Дома мне никто не надоедает. Я обожаю жену и детей. Суббота и воскресенье для меня святое. Если это зима — мы едем с сыном на лыжах. А вечером обязательно играем с женой в нарды.

Е.Кутловская. Но вы же такой свободолюбивый!

П.Каплевич. Я не могу существовать в неволе. Но мой дом — это место, где мне хорошо, а значит, я свободен. Знаете, в чем моя свобода? Если меня не пропускают в дверь, я влезу в окно. Не в окно — так любую щелку найду. Я постоянно меняюсь, я всегда разный. Меня трудно схватить. Я живу в сжатом времени. Я успеваю за час сделать столько, сколько другие не успевают сделать за годы. И кто-то должен платить за мое сжатое время.

Е.Кутловская. То есть?

П.Каплевич. Например, друзья, на которых я постоянно срываюсь и кричу.

Е.Кутловская. Вы считаете, что это нормально, когда человек может себе позволить расслабиться таким образом?

П.Каплевич. Нет. Это ненормально! Вчера я наорал на свою ученицу, а у нее потом был страшный срыв, ой... (*Трет лоб.*) Она, конечно, была виновата отчасти, но совсем не на тот градус, на который получила. И я страдал потом ужасно.

Е.Кутловская. Почему вы носите ярко-оранжевую куртку? В знак солидарности с украинской «оранжевой революцией»?

П.Каплевич. Когда холодно, всегда хочется либо оранжевого, либо желтого. Хочется согреться. И зябкое, унылое, сумрачное наше пространство взорвать резким цветом.

А почему вы не спрашиваете, почему у меня галоши на ногах? Или о моей шапке? У меня шапка от Ямомото. Видите? (*Надевает свою шапку с кожаными ушами.*) Это абсолютно татлинская шапка! Филонов мог бы ходить в такой шапке...

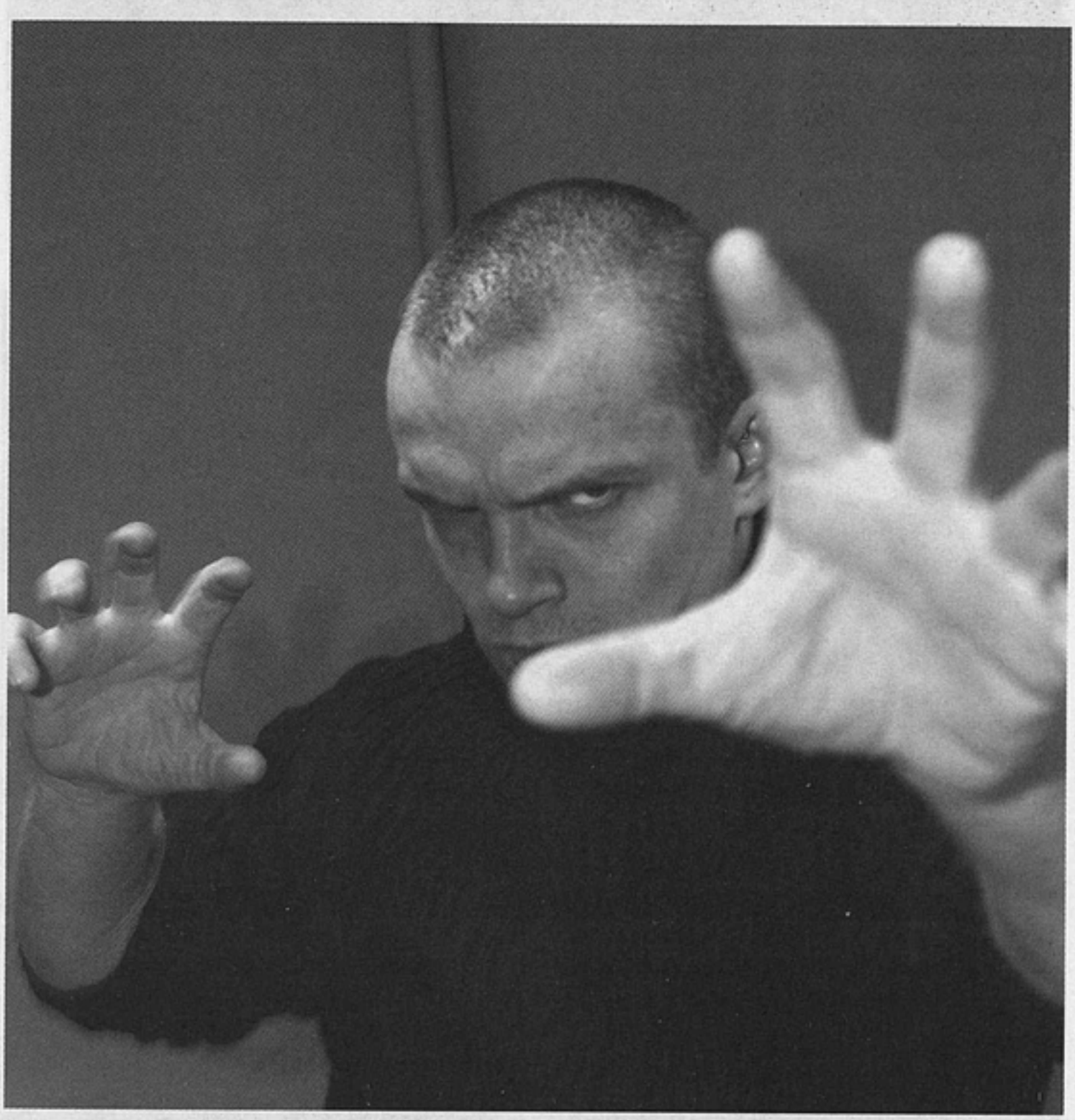
Человек, который разбирается в одежде, подтвердит, что у меня нет ни одной случайной вещи. И это при кажущейся внешней бесшабашности и разгильдяйстве. Мой образ — это всегда некая художественная композиция.

А вообще-то, знаете что? Наше интервью мне напомнило известную сцену из культовой пьесы «Ревизор», где Хлестаков рассказывает про тысячи курьеров и великанский арбуз. Не знаю, хорошо это или плохо...

ВЛАДИМИР ЕПИФАНЦЕВ:

«Я не люблю зрителя»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭТЕРИ ЧАЛАНДЗИЯ



Владимир Епифанцев

Актер, режиссер, художник Владимир Епифанцев действует на окружающих, как эстетический напалм. От его постановок и высказываний большинство бегут прочь, зажав глаза и уши, зато меньшинство устраиваются у его ног и становятся преданными поклонниками и помощниками.

Для многих стало сюрпризом то, что основатель радикальной «Фабрики», отец душераздирающей телепрограммы «Дрема», режиссер, всегда щедро заливавший свои подмостки потоками крови, сыграл на сцене приличного академического театра — Вахтанговского —сначала Треплева, теперь Калигулу...

Этери Чаландзия. Павел Сафонов, твой друг и режиссер, в интервью убежденно назвал тебя звездой. Как ты сам себя ощущаешь?

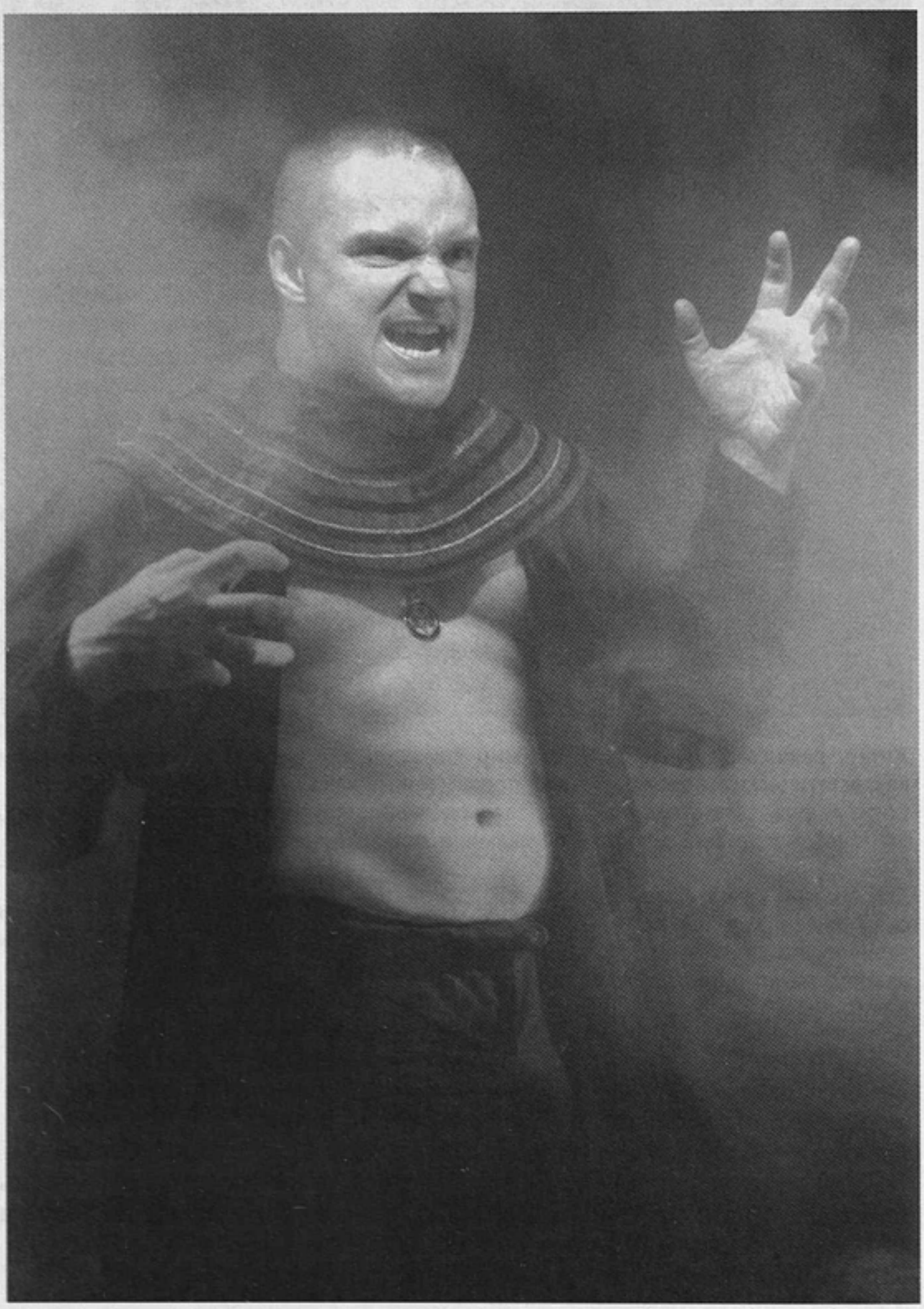
Владимир Епифанцев. Я ощущаю себя не звездой, а Тунгусским метеоритом, при падении которого все живое вокруг гибнет. Я вообще хотел бы быть таким чудовищем из пещеры Лихтвайссе и своим ревом наводить ужас на окружающих примерно раз в год.

Э.Чаландзия. Понятно, скажи, ты когда-нибудь хотел понравиться критикам?

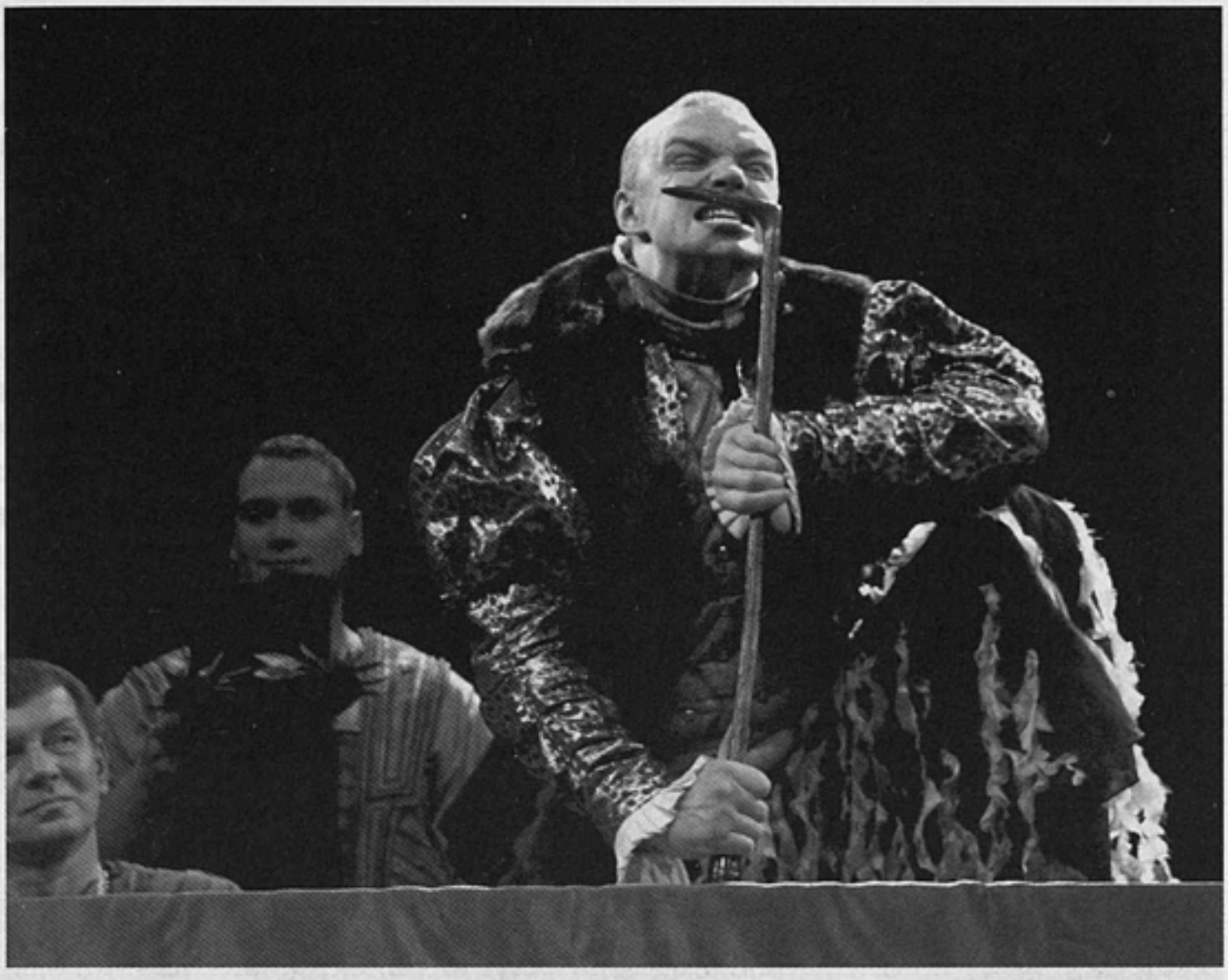
В.Епифанцев. Критикам?.. Критики обычно настолько закомплексованные люди, что им хватает своих проблем — и жизненных, и психологических. И эта неудовлетворенность заставляет их искать постельку в палате по соседству с каким-нибудь несчастным дедушкой, к которому можно пристроиться, поухаживать, погладить его. Я не вызываю таких чувств, я слишком здоровый, непьющий, не наркоман, незабитый. Поэтому меня не хвалят. Это раньше, когда я был несчастный, в андерграунде, делал свои спектакли и перформансы на «Фабрике», обо мне писали только хорошее.

Э.Чаландзия. Как же тебя из этого подполья занесло на сцену академического театра?

В.Епифанцев. Я никогда не просчитываю шагов, часто оказываюсь там, куда меня забросит, и там действую. Как правило, в большинстве мест меня потерпят полгодика и вышибают, где-то терпят подольше, но в результате все равно выкидывают. Это касается не только театра. То же самое было и на телевидении. Может быть, поэтому я чувствую себя шпионом в среде людей. Как правило,



«Макбет», режиссер Владимир Епифанцев



«Калигула», режиссер Павел Сафонов

те вещи, о которых я с радостью хотел сообщить миру, проходят незамеченными. Я понял это уже после Щукинского училища, поэтому позже, когда поступил в ГИТИС, я уже не думал о том, что кого-то надо удивлять. Надо все делать для себя, общаться с великими посредством их произведений и своих собственных представлений и двигаться туда, куда тебя течение выносит.

Э.Чаландзия. Какая-то пассивная позиция, нет?

В.Епифанцев. Нет, ну иногда можно и сопротивляться, но я не особенно задумываюсь, что мне нужно, а что нет. Иногда я могу принять участие в совершенно идиотском проекте, в сериале каком-то диком, зато потом извлечь из этого свою шпионскую выгоду, например, снять на базе существующей декорации и массовки свой фильм, использовать актеров, предварительно подружившись с ними. Хотя, честно скажу, я не очень люблю актерскую профессию. Мне не нравится, когда люди на сцене не священнодействуют, а занимаются эстетической проституцией — изображают что-то, чем они не являются. Актеры, как правило, не пытаются оперировать сверхсилами и приблизиться к пониманию чего-то нового. Подобные результаты актерской жизнедеятельности мне кажутся омерзительными.

Э.Чаландзия. Как же все-таки Павлу Сафонову удалось соблазнить тебя своим проектом?

В.Епифанцев. В тот момент, когда возникла «Чайка», у меня особенно и дел не было никаких. Я не в восторге от этой чеховской пьесы, но проверить для себя какие-то энергетические вещи, прочувствовать новую площадку, новое пространство, другую публику... — мне это показалось важным. Кроме того, для меня важно то, что меня пригласил Паша. Я не согласился бы участвовать в спектакле какого-нибудь Иванова-Петрова. Мне много чего предлагают, но мне это неинтересно. А Паша для меня свой человек, он меня понимает, и он тоже шпион в своей профессии. В свое время мы с ним много сумасшедших вещей делали в Щукинском училище, вызывая страшную злость со стороны педагогов. И уже тогда поняли, что в театре вообще опасно находиться — очень много по-настоящему ценного убивается самой атмосферой театра, тут всегда нужно «жить в компромиссе», а это вредная вещь.

Э.Чаландзия. Но этот компромисс необходим везде — и на сцене, и в кино, и в жизни?

В.Епифанцев. В кино все довольно быстро происходит, ты отрабатываешь свое, уходишь с проекта и забываешь его, как страшный сон, а в театре-то приходится часто играть. Это тяжелое испытание. Я даже свои спектакли не играл долго. Год проходит, и я забываю спектакль, мне неинтересно становится, а надо играть — второй сезон, третий. Мне уже надоело играть «Чайку». Надоело. И «Калигула» надоел. Я уже хочу чего-то другого.

Э.Чаландзия. Но это же компромисс, надо терпеть.

В.Епифанцев. Вот я и терплю, и жду, может быть, какие-то приятные плоды посыплются, но пока я испытываю только нарастающее раздражение. По отношению к современному театру. К способу создания спектакля. Что это такое? Сначала мы сидим в репетиционной комнате, потом — вываливаемся на сцену, декорации видим в последний момент, костюмы чуть ли не перед премьерой... Я считаю, что произведение искусства должно создаваться на сцене, в костюмах, в декорациях, параллельно должен ставиться свет. А иначе все оформление получается несвоевременным и не помогает, а, напротив, мешает. Я отказался играть в тех костюмах, которые мне сделали для Калигулы, в результате мы взяли их из подбора. Тряпки какие-то были... Но диктовать свои условия — привилегия мэтров. Если Паша был бы мэтром, у нас получился бы другой спектакль. А так — все придуманное осуществляется примерно на двадцать процентов. Не врубаются люди и никогда не будут врубаться в то, что действительно нужно.

Э.Чаландзия. Ну, многие к этому относятся терпеливо, называют «издержками театральной машины»...

В.Епифанцев. А меня эта проблема многих наших спектаклей страшно раздражает. Потому что спектакль должен делать не просто режиссер со своими дурными амбициями, а художник. И помимо врожденного вкуса у него должно быть образование. Я закончил режиссерский факультет ГИТИСа и знаю, что технологии театра и режиссуры у нас не учат.

Э.Чаландзия. Что, по-твоему, институт ничего вообще не дает?

В.Епифанцев. В институте ты получаешь лишь несколько монологов мэтров, представление об их привычных и индивидуальных приспособлениях. Как, например, у Фоменко, который понимает только себя и никого другого не слышит. Он ведь даже с актерами не работает, он использует то, что в них есть, эксплуатирует актерскую человеческую органику.

Э.Чаландзия. А ты когда-нибудь говорил Петру Наумовичу то, что говоришь сейчас?

В.Епифанцев. Я говорил ему это своими поступками. Он меня понял и ругался матом. И несколько раз хотел меня отчислить.

Э.Чаландзия. А ты сам не хотел уйти?

В.Епифанцев. Куда?

Э.Чаландзия. Не важно «куда», просто от него?

В.Епифанцев. Не-ет... Тепло, кормят, куда я пойду? Есть площадка, есть возможность работать. Представляешь себе Штирлица, который взял бы и ушел? Нет, он должен оставаться до конца в лагере врага. Кроме того, мне нужно время, чтобы я стал известен, чтобы меня приглашали и мечтали, чтобы я у них работал, ставил и играл.

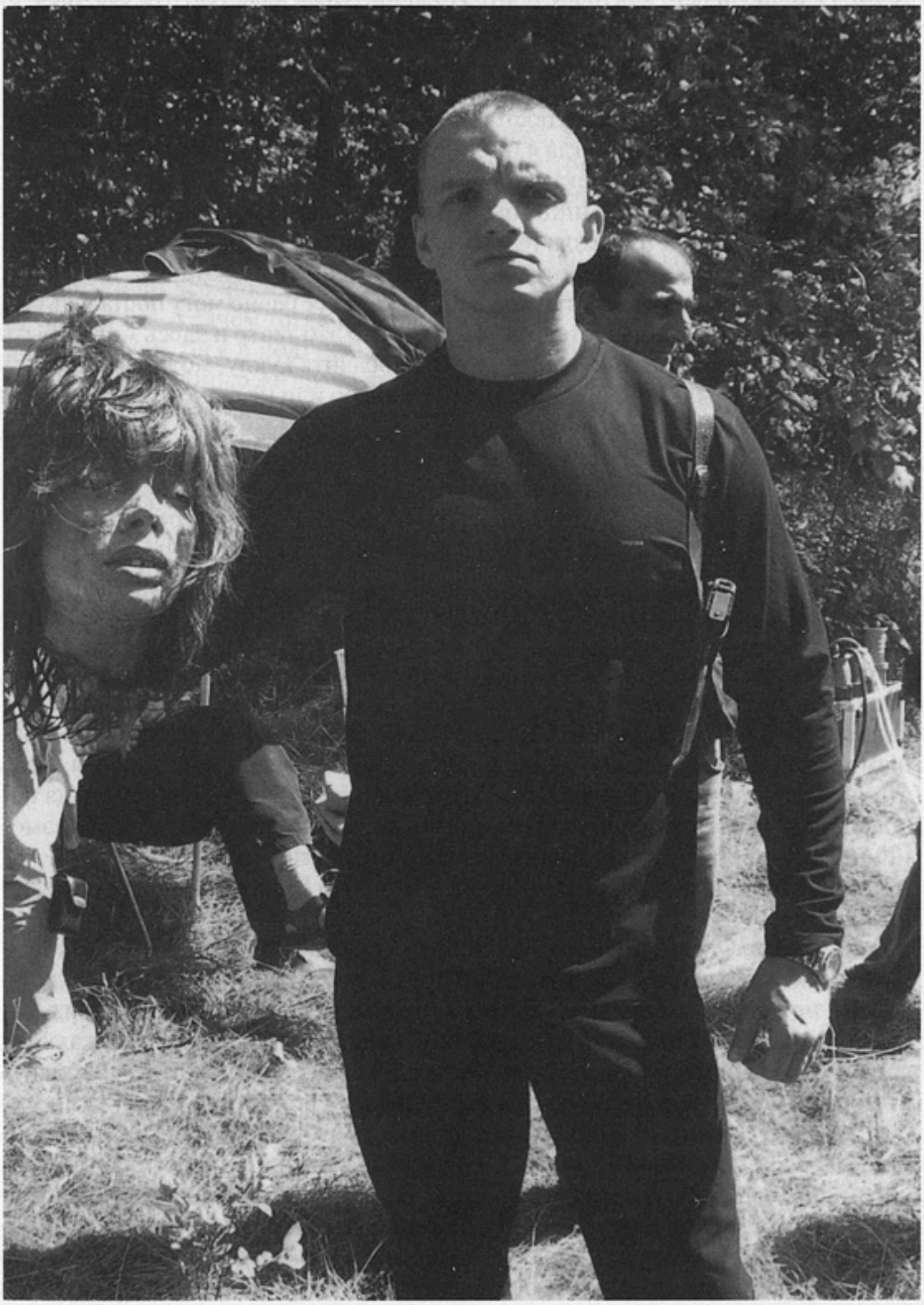
Э.Чаландзия. То есть получается, что ты дальновидный прагматик и вовсе не плывешь по течению?

В.Епифанцев. В чем-то нет, не плыву, но, в общем, я все-таки отдаюсь течению, я сам-то не рыпаюсь, не названиваю во всякие театры, не напрашиваюсь со своими идеями. Если мне нечего делать, я сажусь за синтезатор и сочиняю свои безумные музыкальные проекты. Раздается звонок, приглашают на телевидение, я иду. Работаю некоторое время, потом меня выпирают. Я сажусь за компьютер, делаю какие-то свои фильмы, опять раздается звонок — хотим вас видеть в Центре Мейерхольда. Хорошо: пришел, поставил спектакль. Прошло некоторое время — выперли... Построил собственный театр, сказал: «Пошли вы все на фиг!» Просуществовал некоторое время — так даже оттуда выперли. Потом калягинский центр — и все то же самое.

Но я не вижу в этом чего-то огорчительного для себя. У меня нет проблем самовыражения, если мне предоставляют какую-то возможность, я не благодарен этим людям, я считаю, что это я делаю им одолжение, и их это страшно раздражает.

Э.Чаландзия. В спектаклях, которые ты ставил, всегда был один главный герой — ты. Почему?

В.Епифанцев. Я считаю себя художником и самовыражаюсь в разных областях — могу выразить себя в музыке, могу — в рисовании, в фотографии, в театре. Театр мне интереснее всего, потому что это магический процесс и я могу здесь выразиться... как угодно. И если я создаю свой мир, могу заглянуть в потусторонние слои — для меня этот спектакль удачный. И не важно, я ли главный персонаж или какой-то другой актер. В данном случае, я просто очень хорошо знаю, чего хочу, и владею этим много лучше других. Я использую других актеров, но в качестве галлюцинаций, призраков. При этом актеры увлекаются тем, что я им предлагаю, — им нравится, они не чувствуют се-



Владимир Епифанцев на съемках телесериала «Полнолуние», режиссер Сергей Белошников

бя функциями, они понимают, что выполняют сложную задачу. Я с ними много работаю, у меня есть свой метод этюдов...

Э.Чаландзия. Но твои спектакли многие не воспринимали...

В.Епифанцев. Потому что они не похожи на наш психологический театр, к которому все привыкли, и от этого многим кажется, что я делаю неживой театр. Знаешь этот стереотип: «живой» и «неживой»? Если похоже — живой, непохоже — неживой. А увидеть дух, жизнь в предмете дано не каждому. Это позволено только художнику. И я занимаюсь таким театром, каким, как мне кажется, он должен быть. А актеры у меня, кстати, не всегда профессионалы. Иногда это просто случайные люди, те, кто изъявляет желание со мной работать. И я их использую.

Э.Чаландзия. Они что, лучше профессиональных?

В.Епифанцев. Нет. В чем-то их обаяние более притягательно, но работать с ними всегда рискованно. Непрофессионал быстро устает, теряет ориентацию. Профессионал ответственнее, он понимает, что такое процесс работы, и не тешится иллюзиями, как любители. Это любителям кажется, что все просто. А все не просто. Даже в моем театре. Требуется определенная доля терпения, а ее у непрофессионалов мало.

Э.Чаландзия. Поэтому ты их все время меняешь?

В.Епифанцев. Нет, у меня есть постоянные люди, которые очень увлечены тем, что я делаю. Всегда ждут, когда я их снова позову, но некоторых приходилось менять. Когда я делал спектакль «Ромео и Джульетта», я поменял двух Джульетт, обе исполнительницы были непрофессионалки. Но это не проблема. Мне вообще кажется, что в театре нет преград. Я еще когда в Щукинском училище делал какие-то работы, понял, что здесь возможно все, даже если партнеры отказываются участвовать в отрывке, я все равно могу поставить его. Один. Произнося за них их тексты. Потому что это театр и здесь может быть все — можно самому все прочесть, можно посадить куклу, можно выпустить на сцену животных, можно записать все на видео или на фонограмму. В этом и заключается магия, волшебство, чудо.

Э.Чаландзия. Скажи, ты понимаешь своего персонажа — Калигулу?

В.Епифанцев. Мне близка его позиция. Я, может, не стал бы убивать людей, как он, но если бы в какой-то момент окружающие начали представлять угрозу для меня и моей жизни — я бы их уничтожал. До тех пор, пока ситуация бы не изменилась.

Э.Чаландзия. Ты не считаешь, что жестокость Калигулы слепа и разрушительна?

В.Епифанцев. Я бы сделал его еще более жестоким. Он все-таки очень обаятельный у нас получился... Но я не думаю, что Калигула бессмысленно убивал всех подряд, он убивал только тех, кто не способен был жить по-настоящему. Кто не осознал свою уникальность, не мог превратиться в Бога. Ведь это позволено каждому, и если эта возможность упускается, зачем тогда вообще жить? И поскольку смерти не существует, то убийство дает человеку эмоциональную встряску или избавляет его от страданий жизни.

Э.Чаландзия. Сафонов вообще говорит о том, что Калигула чуть ли не мученик...

В.Епифанцев. Очевидно, вот только слово «мученик» — плохое. Калигула — художник, а каждый художник испытывает боль, иначе он не был бы художником, не стал бы творить, не стал бы со своими законами противостоять законам мира. Если он не испытывает боли от соприкосновения с окружающей средой, с реальностью, ему незачем проявлять себя, нечего противопоставить этой реальности. И именно благодаря этой своей боли Калигула стал презирать тех, кто ее не чувствовал, и, как Христос, который изгонял из храма пошлость, Калигула начал изгонять пошлость из людей. Он избавлял их от той жизни, которая ему казалась уродливой. И не ради себя и своего удовлетворения, а ради тех, кого он убивал. Я бы сказал, что Калигула гуманист. Вот парадокс! А искусство как раз и должно заниматься парадоксами, потому что мир полярен, рано или поздно он поворачивается к нам обратной стороной и

производит в нашем сознании переворот. Добро становится злом, и наоборот, но часто люди не хотят этого. Они хотят, чтобы то, что они привыкли считать добром, до конца жизни добром и оставалось. Но это ложное ощущение комфорта. С которым надо бороться.

Э.Чаландзия. Но это ощущение неизменности понятий удобно, оно помогает большинству жить...

В.Епифанцев. А я так не считаю и все подвергаю сомнению. То, что становится данностью, я стараюсь отрицать. Или вообще все стараюсь отрицать. Всегда делать наоборот, говорить наоборот. Ведь этот мир — лохотрон, стоит только окинуть взглядом город — банки, реклама... — все настоящий, огромный лохотрон. И этому надо сопротивляться с помощью собственного мира — воображения, снов, невидимых символов, знания и опыта. Я на этом настаиваю.

Э.Чаландзия. Тебе важно, поймет ли тебя зритель?

В.Епифанцев. Зрители, они все разные. Общая масса — глупцы, которым можно подкинуть все что угодно. А вообще, я понял, что мне уже все равно. Я не люблю зрителя, он меня раздражает страшно. Это касается не только Вахтанговского театра, это касается моего зрителя вообще. Даже публика, которая вроде бы мне близка, мне безразлична, я привык к ситуации, когда люди меня не принимают и уходят. Мне это ближе. Но я профессионал, я исполняю все, что от меня требуется, на сто процентов.

Э.Чаландзия. А что же ты в таком случае чувствуешь, выходя на поклоны к аплодирующим зрителям?

В.Епифанцев. Что я чувствую?.. Я стою и думаю: «Как вам все-таки мало надо, дураки вы все-таки...»

Э.Чаландзия. А зачем тогда вообще...

В.Епифанцев. Да я и подумываю бросить все это...

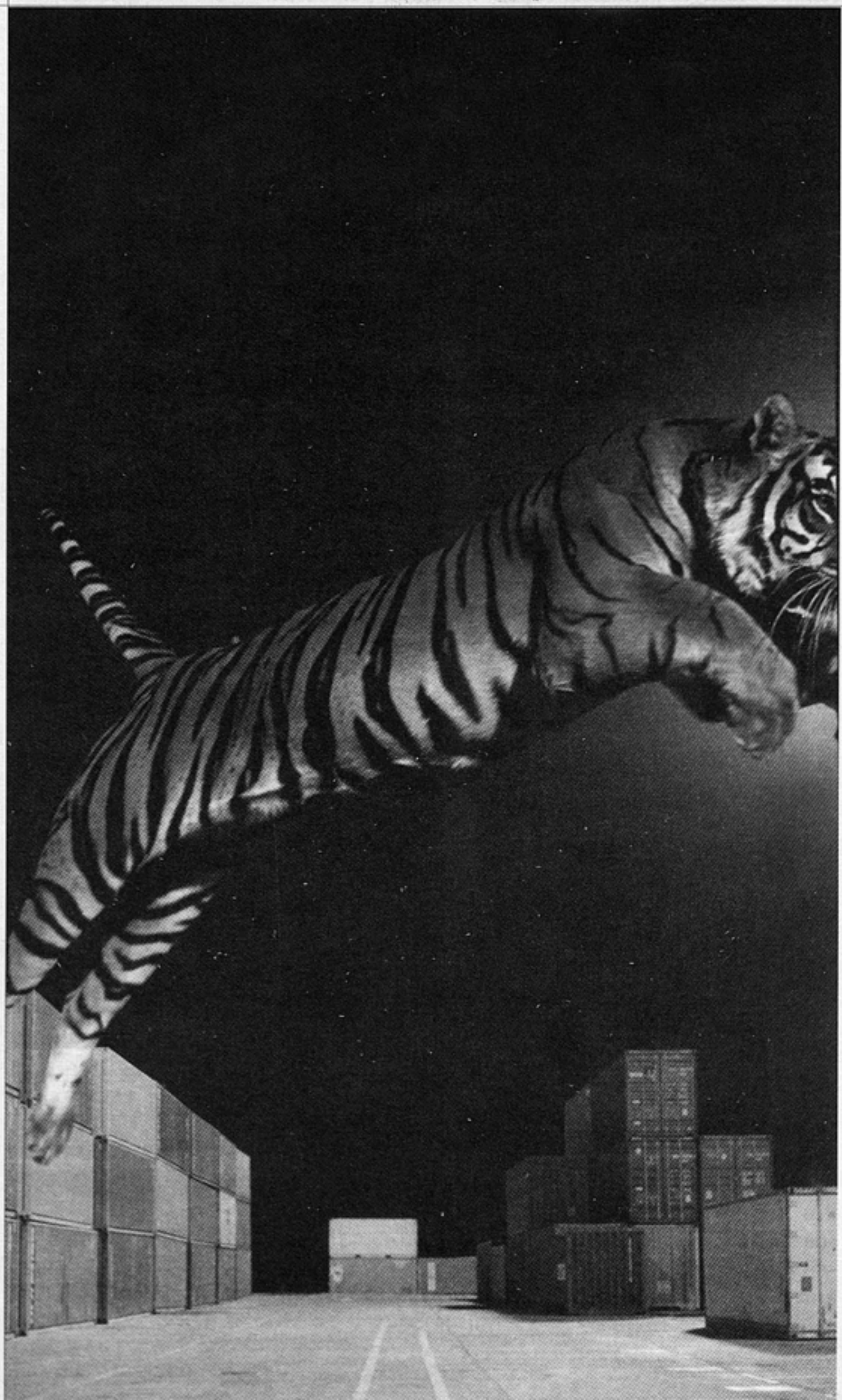
Э.Чаландзия. Много же времени тебе потребовалось, для того чтобы понять, что этим заниматься не надо...

В.Епифанцев. А я издеваюсь над собой, мучаю себя и в этом и вижу свой путь.

Э.Чаландзия. Но что тогда твоя мечта?

В.Епифанцев. Мне нравится, когда зритель безоговорочно принимает акт искусства, потому что его так научили. Ему сказали: «Вот это — прекрасно, восхищайся!», и он, может быть, ничего не понял, но с восторгом и почтением упал на колени. Так вот я и хочу стать именно такой не обсуждаемой никем, не подвергаемой сомнениям «священной коровой».

Р А З Б О Р Ы



Плакат 34-го Роттердамского МКФ

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Пустой дом

РОТТЕРДАМ-2005: РОССИЙСКИЙ АРТХАУС — ФЕСТИВАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Роттердамский фестиваль славится тем, что специализацию на некоммерческом кино подкрепляет кругосветным размахом. Причем если такие страны, как Китай, Южная Корея или Иран, уже вступили в мировой товарный оборот, то Роттердам и тут умудряется удивить, предъявляя подборку картин из, скажем, Малайзии, Индонезии и Филиппин, еще не «распаханных», не окультуренных глобальным рынком. Такой континентальный разброс фильмов позволяет перепроверять и заново осмыслять критерии производства, потребления и оценки нынешнего арткино.

Роттердамский опыт стал хорошим тестом на прочность — на социальную и эстетическую вменяемость, на товарный вид — и для российского кино. Его представили подробно: два фильма в конкурсе, большая программа «Русское параллельное кино: недавнее прошлое, близкое будущее», ретроспектива Евгения Юфита, «Настройщик» Киры Муратовой в секции «Короли и асы», «Петербургский дневник. Моцарт. Реквием» Александра Сокурова в программе «Взрывное кино: проверка звука» плюс несколько короткометражек. С одной стороны, результат такого тестирования напрямую зависит от среды обитания тех или иных фильмов — от спланированного контекста, который, как ни крути, все еще в ответе за «судьбу текста». Хотя стойкое сопротивление привходящим или организованным обстоятельствам, как неблагоприятным, так и, в первую очередь, супервыгодным, по-прежнему остается за самыми радикальными режиссерами.

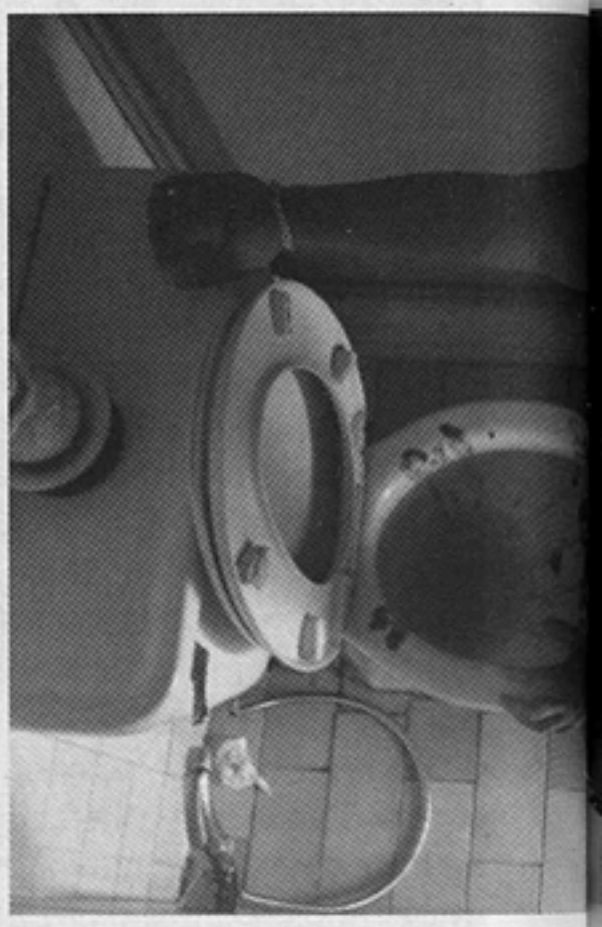
Один из трех «Тигров» достался картине «4» Ильи Хржановского. Компанию ему составили наихудший конкурсант «Перемена участи», итальянское «мыло» про подростков из неблагополучных семей, и документальная лента «Небо вертится», видовое кино про вымирающую деревню на севере Испании (режиссер — последний человек, кто там родился). Бесспорно, фильм Хржановского придал неяркому конкурсному фону хоть какую-то контрастность. Точнее, он восполнил отсутствие тяжелых визуальных — и звуковых — аттракционов, без которых имидж «артхаусного проекта» пока еще, видимо, обходиться не может. Не готова обойтись без них и насмотренная публика. Хотя лучший конкурсный фильм — малайзийское «Убежище» — с такими стойкими стереотипами справился, предъявив иной тип работы с категориями безобразного.

На первый взгляд в «Убежище» нет альтернативы запросам рынка. Есть разреженная — с ослабленным напряжением — атмосфера медленного упадка. Есть ритмичное разложение на статичные кадры. Есть порабощающая — и актеров, и зрителей — неподвижность времени-пространства. Есть инцест, суицид и аборт. Три страшных события, без которых, однако, жизнь героев, парня и девушки (только к финалу выяснится, что они — брат и сестра, оставленные от-

цом-самоубийцей), лишилась бы смыслообразующей драмы и была бы еще хуже, еще мучительнее. Любые происшествия, случайные, закономерные или намеренно спровоцированные, становятся для них предпочтительнее «жизни, в которой ничего не происходит», когда он слоняется по улицам, пытаясь занять деньги на очередную — неудачную — партию в игорном клубе, а она просиживает дни в копировальном центре, засыпая под звуки печатных машин.

Монотонная повседневность, запечатленная в фильме, вроде бы уже оприходована и популяризирована в «неформальном искусстве». Но тут она цепляет и коробит, потому что постепенно пробивается сквозь рутинный культурный слой — сквозь «кризис постиндустриального общества», «отчуждение индивида», «человеческую некоммуникабельность». Чтобы вернуть этим состояниям физическую реальность, автору пришлось соорудить и удержать прозрачную эллиптическую конструкцию, где все жуткое и клиническое не показывается, а скрадывается в паузах между кадрами. Потому и наблюдать за блужданиями персонажей, за медленной съемкой (снято на «цифру») бессобытийных будней будет сложнее, чем смотреть на импровизированный старушечий перформанс из фильма «4».

К тому же режиссер Хо Ю-хан не дал воли ни своему, ни нашему воображению. А главное, не пощадил и пресек зрительскую интерпретацию, без которой большинство других конкурсных (и не только) высказываний мало чего стоят. За что и был, не исключено, удостоен всего лишь поощрительного спецупоминания со стороны жюри. Вероятно, его молчаливую режиссуру сочли за просчет неопытного художника, незнакомого с фестивальными условностями либо на них наплевавшего.



«Перемена участи», режиссер Даниеле Гальяноне

«Семья, питающаяся почвой», режиссер Хавн Де Ла Круз

Хотя в Роттердаме стало окончательно ясно, что авторская зависимость от работы подготовленного зрителя, от его расшифровок — не альтернатива зависимости от массовых приоритетов, от выработанных канонов и прочего, что свойственно мейнстримным фильмам. Что в обоих случаях формируются и насаждаются стереотипы восприятия. Что тонкий, а чаще беззастенчивый расчет на вольный субъективизм публики и критики — а они, как выясняется, не прочь самообмануться — стал беспроигрышной арттехнологией (которая уступает только пиару). Что субъективные суждения зрителей и критиков, на этот расчет покупающихся — достаточно палец показать, — зачастую мистифицируют, извините, объективную природу произведения и отменяют ответственность да и необходимость автора. Что провокация интерпретаций подменила провокацию смыслов. Что, к сожалению, весь этот непрозрач-

ный иллюзионизм продается не хуже честных продуктов «фабрики грез». Что отношение к публике и тут, и там не слишком разнится, хотя во втором случае из зрителей дураков не делают, как, впрочем, и умников. Что, и это самое страшное, безликие продукты чужих словопрений уравниваются коллективным взглядом с неподдельным авторством. Если не ставятся выше.

Поэтому приходится повторить, хотя это неловко, что настоящее — непоточное — авторское кино или против интерпретации, или равнодушно к ней, или ей сопротивляется. Или взыскует интерпретации, вернее, диктует ее, но при этом никогда ею не исчерпывается. А от зрителя требует умения не смотреть, а видеть. И способность эту формирует. В любом случае, оно существует само по себе и в режиме прямой речи.

Осторожное, тревожное «Убежище» резануло сухим отбором «скучных» фактов и отказом от фиксации фактов «экстремальных». Тем самым режиссер резко сократил неприкосновенную и в жизни, и в искусстве дистанцию между нормой и безумием. Отстранив эту оппозицию, он поколебал базисную — социальную и эстетическую — иллюзию, без которой иные (сверх)реалисты просуществовать вряд ли смогут. О чем свидетельствовали в Роттердаме многие фильмы. От филиппинской «Семьи, питающейся почвой» Хавна Де Ла Кру-

«Дыра в моем сердце», режиссер Лукас Мудиссон

за, жесткого памфлета на тему невытесненных инстинктов, социальных фобий и традиционных ценностей, что одолевают типизированную «ячейку общества», до ленты Ильи Хржановского и экстатического «Зеленого слоника» Светланы Басковой, натуралистического гиньоля про военных, истязающих друг друга — вплоть до каннибализма, до вырывания гортани и фонтанов крови — на гауптвахте. Все вместе они напомнили о том, что изображение безумия в кино стало постылой нормой. О том, что в отсутствие сильной режиссерской воли такие картинки профанируют изображенное. Или абсолютизируют, машинизируют, как у Басковой, безобразное. Или, как у Хржановского, до самодовлеющего состояния не дотягивают и проседают, зависая между неотрефлексированным приемом и спонтанным — случайным — результатом.

Вокруг «4» дискуссии не утихали. Приходилось слышать, что фильм развенчивает мифологию «русской души». Если и так, то Хржановский одни стереотипы разменял на другие. Загадочную душу — на клишированный образ России как маргинального тоталитарного пространства, где помимо традиционных и уже не впечатляющих пьянства и беззакония, грязи и разрухи, бездомных собак и озверевших от такой жизни людей есть еще и монструозные сумасшедшие старухи, к окружающему ужасу — и присутствию посторонних — нечувствитель-

ные, зато с успехом ужасающие чувствительных зрителей. Хржановскому приписали и полемику с Тарковским, имея в виду, наверное, долгий путь героини на «полигон», в зону, которая снята, может, и без того — «сталкеровского» — поэтизма, но с теми же — архаичными — красотами стиля (поэтичны они или антипоэтичны значения уже не имеет). К тому же как бы беспристрастный режиссерский тон обнажает одностороннюю зависимость от объектов съемки и естественную растерянность перед невымышленной реальностью, рядом с которой метафоры про клоны, про круглых поросят, про кукол из мякиша и другие сценарные конструкции тут же меркнут — нужного отстранения и хоть минимального градуса условности они не дают.

Если бы эту растерянность, знакомую многим, неуместную, естественно, в мейнстриме и на телевидении, режиссер, объявляющий себя жертвой цензуры, не пытался камуфлировать формальными и сюжетными наворотами, ненадежной литературой и неподконтрольной физиологией (а уставшая критика — туманными трактовками), но удостоил рефлексией и внятным выражением, то можно было бы говорить о непридурочном социальном жесте. Таком, который во вспомогательных или служебных толкованиях не нуждается. Но вместо этого приходится утешаться штампами арткино и «левого» офици-

«Убежище», режиссер Хо Ю-хан

«Небо вертится», режиссер Мерседес Альварес

оза, от любого другого официоза ничем не отличающегося. Поэтому раздробленный, обедненный, с программно неглянцевой картинкой и ломаным повествованием фильм Хржановского не сильно контрастировал с другим конкурсантом из России — «Богиней» Ренаты Литвиновой, аккумулировавшей все свои богатства, поставившей ва-банк и бесшумно провалившейся. Незнакомые с эволюцией «мифа Литвиновой» зрители «Богине» не вняли и тем самым обнажили его, мифа, фиктивную природу. А также нужду в его сторонней настройке.

Не в том дело, что пьяный, выживший из ума деревенский люд носит у Хржановского характер устаревшей (перестроечной) экзотики, а экзотизм Литвиновой — характер облагороженного, отлакированного совка (с его инертной, недеятельной тоской по лучшей жизни). Даже для таких преобразований им обоим не хватило дистанции. Зато сил симулировать активизм — интеллектуальный, художественный — хватило.

Настоящий социальный жест, а также хороший удар по эстетизму, что якобы защищает от реальности, но не способен противостоять ее соблазнам и даже не без удовольствия им поддается, произвел Лукас Мудиссон, режиссер фильма «Дыра в моем сердце».

В центре картины — съемки любительского порно. Его снимают и в нем

снимаются два друга, на женскую роль они берут свою недавнюю знакомую. Действие замкнуто в малогабаритной, типичной для городских предместий квартире, она принадлежит одному из героев. Там проживает и его сын-подросток. От происходящего за стенкой он спасается тяжелой музыкой, а свою вселенскую ненависть компенсирует с помощью воображения, представляя, как убивает отца.

Чтобы отменить комфортное клише «ад — это другие», чтобы этот обыкновенный ад не стал очередным — пикантным — развлечением для любопытных или/и высокомерных, чтобы уничтожить дистанцию между задрипанными персонажами и благополучными зрителями, Мудиссон решительно исключил самую возможность интеллектуальных, художественных манипуляций и уловок, какие провоцируются столь щекотливыми сюжетами.

Весь экзистенциальный — без смягчающей литературной ауры, без щадящего подтекста — ужас, с каким свыклись и к которому пристрастились герои Мудиссона, их одномерный, чреватый вспышками насилия быт он воспроизвел в стилистике настоящего порно: на неуютных крупных планах, в сыроватом документальном приближении. Но при этом до банальных порнографических подробностей не опустился. Зато вмонтировал в фильм

«9 песен», режиссер Майкл Уинтерботтом

документальные кадры хирургических операций над гениталиями, на которые идут не только ради карьеры в порнобизнесе. И предохранительные заплатки, что используются в порнопродукции, наложил на лица эпизодических персонажей — рядовых шведов, а также на этикетки товаров, которые те употребляют. А половые акты сымитировал с помощью кукол Барби и Кена.

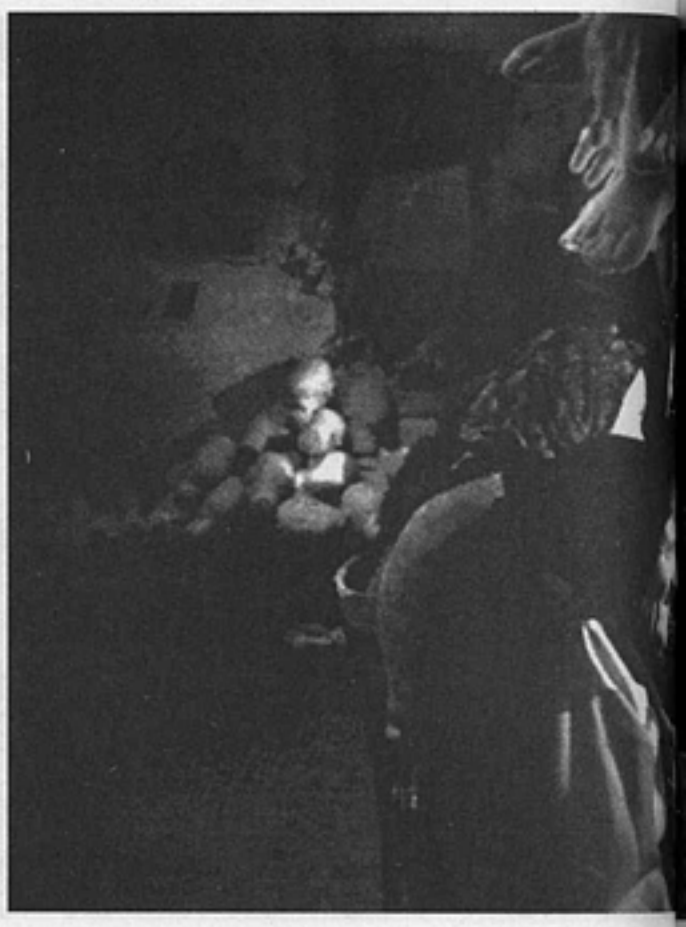
Бескомпромиссная интонация и режиссерский пыл Мудиссона не охлаждены ни пафосом, ни иронией. Яростный, почти публицистический выпад против порнографического (в широком смысле) существования, против его устроителей и потребителей, слипшихся до неразличимости, он реализовал в форме самого этого существования. Поэтому неготовым к столь прямой, «неотредактированной» критике зрителям (возможно, именно они рядами покидали зал) могло показаться, что она неосторожно балансирует между протестом и пропагандой.

Но в этом фильме задевает вовсе не острый сюжет. Его-то Мудиссон «вырубил», довел до нерабочего состояния, лишил и дешевой социальной привлекательности, и порнографической зрелищности. Будоражит вовсе не отчаянный бунт Мудиссона против мироустройства. Он-то, увы, куда более эффективен как раз тогда, когда является симуляцией морального беспо-

койства. Будоражит даже не бунт против таких симуляций, художественных, политических, в любом случае еще более омерзительных, чем само мироустройство. Во всех этих смыслах Мудиссон сделал заведомо провальный фильм.

Но это значимый провал. Он манифестирует фатальное, хотя и немодное, отовсюду вытесняемое бессилие перед враждебной реальностью и дает этому неизбывному чувству хотя бы кратковременный — терапевтический — выход. Зафиксированное в чистом, ничем не замаскированном виде, оно-то и будоражит в картине. Ведь никаких левацких иллюзий, что этот ад преодолим, что ему можно противостоять, что в нем можно не участвовать, левак Мудиссон не питает. Более того, он разрушает их на примере собственного фильма. Режиссерское, человеческое бессилие Мудиссона вгоняет в эмоциональный ступор и зрителя, а его непоказное сочувствие к персонажам никакого облегчения ни им, ни нам не приносит.

Когда-то Мудиссон снял фильм «Вместе» — про неокрепшие от буйных 60-х 70-е, про веселую и не очень жизнь одной хиппарской коммуны, про новейшие, еще окрыляющие, но уже давящие правила игры. В финале того фильма, вдохновленного, кстати, выставкой политического искусства под названием «Сердце находится слева», разношерстные герои окончательно изживали классовые и внеклассовые различия вовсе не на политическом по-



«Зеленый слоник», режиссер Светлана Баскова

«4», режиссер Илья Хржановский

ле, а на заснеженном газоне — как дети, они играли в снежки и в футбол. Дав своей последней работе неметафорическое — как и все в этом фильме, включая рефренную реплику героини «Закрой глаза и скажи, что ты видишь», — название «Дыра в моем сердце», режиссер, возможно, тем самым перекинул мостик в актуальное прошлое.

Ведь теперь персонажи Мудиссона — то ли невольные, то ли добровольные создатели и участники жестокой коммуны, непрямые наследники свободолюбцев из «Вместе». В перерывах между рабочим сексом, между взаимными унижениями, издевательствами они тоже дурачатся, гоняя мячик и катаясь по крохотной тесной квартире на детском велосипеде. Они тоже не могут не быть вместе. А их безрадостный союз становится укрытием от куда более травмирующего внешнего мира: не случайно героиня, не выдержавшая и покинувшая это общежитие, вскоре покорно возвращается обратно.

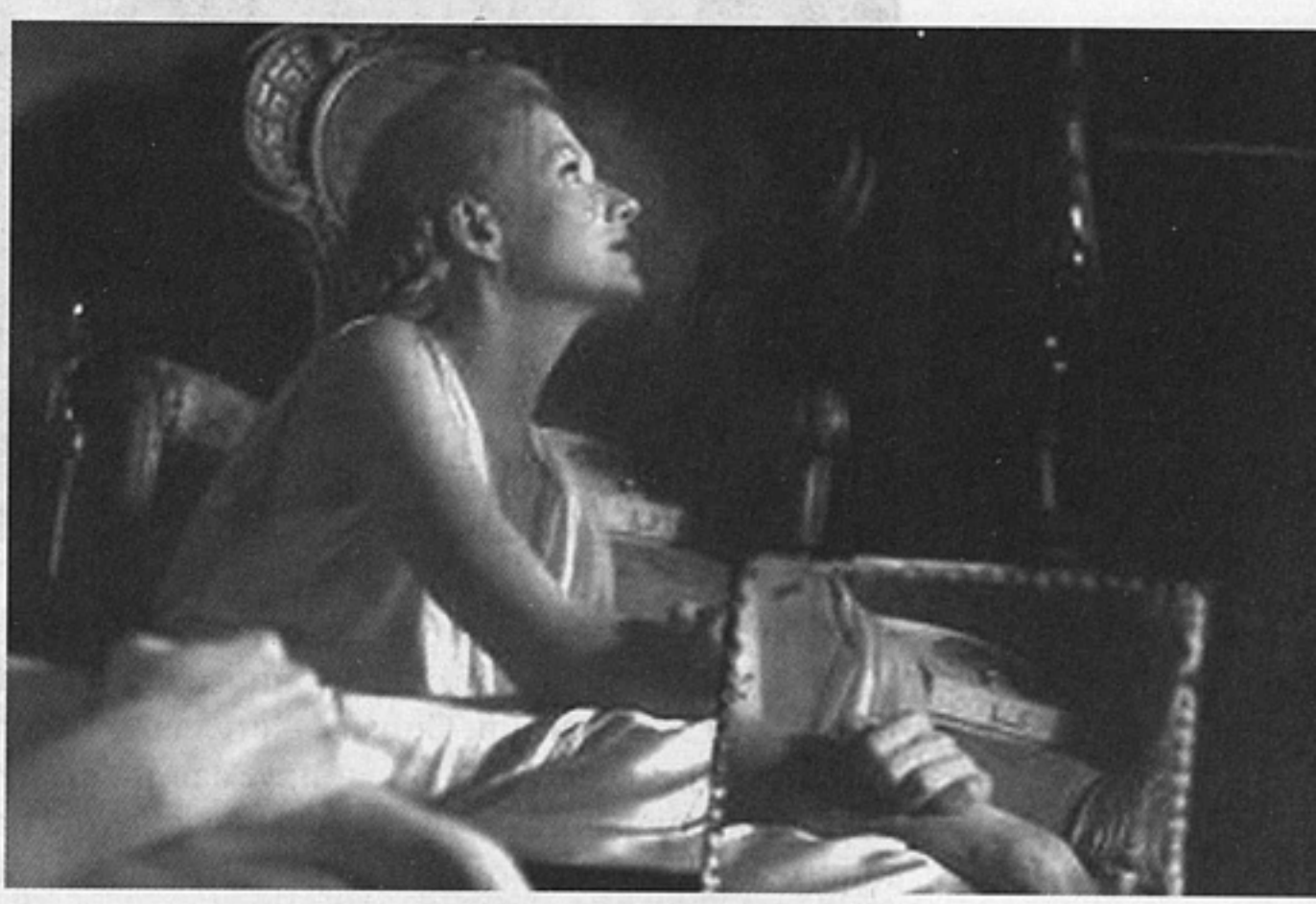
Герои «Дыры в моем сердце», как и те семидесятники, — любители «свободной любви». Но, в отличие от романтического «Вместе», она сведена тут до отчуждающего порнографического ритуала. Глядя на него, невольно задумываешься об изнанке «новой чувственности», о ее неочевидных последствиях, объясняемых, однако, другими — куда более доходчивыми — причина-

ми. Примечательно, что от режиссерского «провала» моралиста и гуманиста Мудиссона не спасли доступные мотивировки, которые он сам же подбросил в эту безысходную историю. Вроде известия о том, что плевавшего на сына папашу в детстве изнасиловал отец. Или признания юной актрисы в том, что стать порнозвездой ей хотелось с ранних лет, что ради этого она легла под нож пластических хирургов.

Важно еще и то, что в своем фильме Мудиссон опротестовал курс на сближение искусства и порнографии, ставший привилегированной нормой среди прогрессивных, как считается, кинематографистов. От лица последних в Роттердаме представительствовал Майкл Уинтерботтом.

Почитаемый среди киноманов и фестивальщиков, этот плодовитый режиссер уже успел отметиться (правда, каждый раз с опозданием) во многих областях так называемого авторского кино. А теперь вот поработал и в модном жанре порно. Фильм называется «9 песен», идет чуть больше часа. Герои — англичанин и американка. Уинтерботтом чередует постельные сцены с выступлениями модных британских групп (на их концерты ходят герои), а все перемежает поэтическими текстами об Антарктике (пролетая над ней, герой и вспоминает об этом своем романе).

Можно, конечно, сказать, что аккуратист Уинтерботтом эстетизирует



«Богиня: как я полюбила», режиссер Рената Литвинова

или эротизирует порно. Даже если и так, то эта стерильная процедура актерскую и драматургическую нищету не компенсирует (скорее, усиливает), от бедности замысла не отвлекает (скорее, ее усугубляет), а внешний — дешевый — минимализм выдать за концепт не помогает. Неловкой и смешной (в смысле жалкой) картину делают даже не порнографические эпизоды, а как бы скромные и оттого совсем непереносимые претензии на утонченность, с которыми все это снято. А они еще хуже порнографии. И подтверждают лишь то, что порно, явление предельное, может претендовать только на порно. Как с ним ни заигрывай.

Можно, конечно, сказать и то, что Уинтерботтом реанимировал классическую триаду sex, drugs and rock'n'roll. Допустим. Но этот культурный миф, никак не обыгранный, ничем не отстраненный, так и остался здесь тем, во что давно выродился, — попсовой песней. И потому ни ностальгии, ни вдохновения он не вызвал.

«9 песен» нужны лишь как исчерпывающее доказательство того, что ни имя автора, ни присвоенные им формальные критерии гарантами художественности и актуальности быть не могут. Зато могут — что демонстративно, в лоб, показал 34-й Роттердамский смотр — прикрывать их отсутствие.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

«Мудрецы» и профаны

«Семь мудрецов из бамбуковой рощи—2», режиссер Ян Фудун

Первое впечатление, которое возникало при посещении основных площадок I Московской биеннале современного искусства, — растерянность от бессистемности экспозиции. Справа — стеллаж, забитый хромированной посудой (инсталляция), слева — проецируемая на стену голова, нудящая что-то на иноземном наречии (концептуальное видео). Ни стрелок на стенах, указывающих маршрут осмотра, ни разъяснительных вводок. То ли абсолютное торжество демократии (мол, понимай как знаешь), то ли нескрываемое пренебрежение к зрителю-профану. Ощущение дискомфорта усугубляется тем, что текстовые фрагменты художественных головоломок и диалоги в разговорном видео оставлены без русского перевода. Китайская (или немецкая) речь плюс английские титры. Можно, конечно, принять позицию снобов: «Всякий культурный человек должен знать иностранный язык». Но если развивать эту логику, можно ведь заключить: «Культурному человеку пристало смотреть contemporary art лишь в очагах его исконного бытования (в Венеции или Касселе). А биеннале в Москве — не более чем курьез, нонсенс».

Блуждая среди нагромождения разнородных артефактов, невольно задаешься вопросом: как в компанию артигрушек и концептуальных ребусов затесались образчики «параллельного кино»? Почему короткометражки и ленты среднего метража — с нарративной (или семинарративной) структурой, с персонажами-характерами, с пространными словопрениями, — которые могли бы функционировать в кинематографическом контексте (сектор — «поисковые» фестивали), оказались вписаны в иную, галерейную, среду? Ответ — в одном из базовых постулатов contemporary art. Олег Кулик, помнится, формулировал его так: «Современный художник — тот, кого признают современным художником». А вот — в подтверждение мысли — суждение «актуаль-

ного» китайца Ян Фудуна (Yang Fudong): «Для того чтобы адекватно выразить свои идеи, современный художник волен обращаться к любым средствам выражения». Хотя бы к языку кино...

В основной экспозиции Биеннале (с высокопарным названием «Диалектика надежды») демонстрировалась одна из работ этого автора. К сожалению, представленная столь бестолково, что редкий зритель решался досмотреть ее до конца. Пятидесятиминутный фильм «Семь мудрецов из бамбуковой рощи—2» проецировали на стену нон-стоп. Ни намека на хронометраж, ни синопсиса, ни авторских комментариев...

Стоит обратить внимание на название и на порядковый номер, затесавшийся между кавычек. Семью мудрецами из бамбуковой рощи в китайской традиции принято величать дружеское сборище интеллектуалов, живших в эпоху «трех династий» (первые века новой эры). Пренебрегая государевой службой, эти ученые мужи предпочитали бражничать на пленэре, слагать стихи, вести праздные дискуссии (не о долге перед державой, а о природе вещей). В сферу интересов этой творческой группы входила даосская эзотерика, а значит, в их застольных беседах не могли не мелькать замечания и об «искусстве внутренних покоев» (о регуляции потоков жизнетворной энергии, о совершенствовании естества при помощи сексуальных практик). К легенде о семи мудрецах и отсылает название фильма. А вот цифра «2» недвусмысленно указывает на то, что у картины имеется приквел. Таковой действительно был: первая часть «Семи мудрецов» пару лет назад демонстрировалась на Венецианской Биеннале.

Герои арт-сериала не мужи древности — компания молодых шанхайцев. Автор привнес в новый «союз семерых» элемент гендерного разнообразия. С пятеркой парней взаимодействуют две девушки. Если верить пересказам, первую часть картины (увидеть которую нам было не суждено) умники проводят на лоне природы. Устраивают пикник в живописных горах, воспетых сонмом китайских лириков. Ведут беседы о проницаемости границ осязаемого и мнимого, обживают рубеж между реальностью и сновидением. Во второй части арт-сериала они почти не покидают обжитой интерьер. Приют семерки — некий кондоминиум, подъезд, все квартиры которого заселены членами одной молодежной тусовки. «Мудрецы» толкуют о сексе и практикуются в нем, регулярно меняют партнеров (наяву или в грезах). Ситуация «Семи мудрецов—2» в общих чертах воспроизводит расклад молодежного сериала. Ограниченный круг персонажей (дружеская компания), живущих на одной территории (в коттеджах по соседству или в некоем общежитии). Сближения, размолвки, становление и угасание чувств. Подобные сериалы австралийского и американского производства регулярно появляются на нашем (а возможно, и на китайском) телевидении.

Ян Фудун членит свой визуальный континуум, акцентируя оппозиции: внутреннее — внешнее, социум — интим, действительное — воображаемое, горизонталь — вертикаль. Актуальная повседневность, предмет интереса социологов и хроникеров, выносится за границы обжитого мирка семерки. В сравнении с агрессивным хаосом уличных экстерьеров, пространства «внутренних покоев» выглядят надежным оплотом частного бытия, защищенного, упорядоченного, по-своему гармоничного. Интерьеры условны: и лестничная площадка (стержневая вертикаль), и прямоугольники комнат (ярусы горизонталей, расположенных одна над другой) аскетичны, очищены от излишеств декора. Но чинный порядок (каждому — свой локус) нарушается токами эроса, вторжением взаимных вожделений. Парней-то пятеро, а девушек — только две. Каждый из молодых самцов жаждет физической близости с какой-нибудь из красавиц. Нагие мужские тела перемещаются по лестнице-вертикали, снуют из комнаты в комнату, с этажа на этаж. Какие из тайных свиданий случились взаправду, а что (и кому) пригрезилось, признаюсь, с наскока не разберешь.

Эротизм — смыслообразующий элемент фильма. Но эротика в нем более чем целомудренна. Гламурна — хоть на глянцевый разворот. Черно-белый, эс-

тетски построенный кадр — сам по себе отрицание натурализма. В числе своих творческих ориентиров Ян Фудун называет классику домаоистского кино континентального Китая. И это во многом объясняет стыдливость автора в подаче сексуальных актов. До последнего времени откровенные сцены табуировались в национальном кинематографе. Звезда, обнажавшая грудь или чресла, могла «потерять лицо». Отсюда — система намеков и умолчаний, метонимичность визуальных игр. Не случайно поводом для демонстрации эротических образов Ян Фудуна делает погружение в грезу, переход в сновидческую реальность. Пространство сна становится убежищем от репрессивных стандартов культуры. И это парадоксальным образом сближает опус современного визионера с работами «независимых» американцев 1940-х годов (в первую очередь, с гипнотическими фантазиями Майи Дерен).

«Современный художник» — тот, кто считает себя «современным художником». Вот наиболее очевидный ответ на вопрос, отчего Ян Фудун проходит по категории artist, а не режиссер-постановщик. Учился в художественной академии, а не в киношколе. Сделал имя, утвердил свой персональный миф в галерейной среде. Но самоопределение автора — не единственный критерий размежевания кинематографа и актуальных искусств. Ясно, что линия демаркации проходит не в сфере технологии. Оппозиция «пленка — цифра» («фильм — видео») давно преодолена. Опус Ян Фудуна проецировался с DVD, но снят, похоже, на пленку. В той же экспозиции Биеннале была представлена работа голландцев Де Ряйке и Де Роя «Пункт отправления» — визуальная абстракция, построенная на смаковании орнаментальных мотивов переднеазиатских ковров. Вроде бы типичный видеоарт, но носителем здесь выступает не «цифра», а кинокопия. Выходит, различие между кино и актуальным искусством кроется не в способе фиксации изображений. Скорей уж — в принципах функционирования художественного продукта. Полиэкранные инсталляции при всем желании не запихнешь в кинозал (к примеру, известный опус Билла Виолы «Четырежды в день» — диалог пяти одновременных проекций). Но не только несходство условий проката я имею в виду.

Драматургия кино базируется на заветах классической, аристотелевской поэтики. Приветствуется линейное (или хотя бы поступательное) развитие сюжета. Внятная завершенность повествования. Нишу contemporary art выбирают те авторы, чьи произведения не укладываются в общепринятый кинематографический формат. Частенько они уклоняются от четкого нарратива. Вместо классической вертикали (от начала — к концу, от завязки — к финалу) ориентируются на круг или горизонталь (пунктир равнозначных событий). Отсутствие поступательной драматургии сближает подобные фильмы с ориентальной музыкой.

Прием закольцовки, конечно, встречается и в «нормальном» кино. Но лишь как одна из условностей, мнимостей, один из фабульных трюков. Никто не станет намертво клеить начало картины к ее концу, превращать стандартный сеанс в сказку о белом бычке, в неотвязное «вечное возвращение». А в актуальном искусстве подобная сцепка не просто приемлема — желанна: галерейное видео демонстрируется нон-стоп. На нынешней Биеннале нагляднее всего этот прием явлен был в короткометражке немца Клеменса фон Ведемейера «Отъезд». Камера пребывает в непрестанном движении, перемещается по замкнутому маршруту. Создает пространственно-временные круги, или подобие «ленты Мёбиуса» (фигуру с единственной, непрерывной поверхностью).

Другой вариант организации материала — разомкнутость опуса, его принципиальная незавершенность, недокомплектность, неполнота, предполагающая вероятность дальнейших приращений. Чреватая сериальностью. Причинно-следственные связи заметно ослаблены. К этому типу работ и относится «Семь мудрецов из бамбуковой рощи—2». Автор по какой-то причине может отказаться от съемок дальнейших частей арт-сериала, но принцип «горизонтальных срезов», изначально заданный им, предоставляет возможность произвести несчетное множество вполне автономных сиквелов.

Профит или профетизм?

Кафедра славистики Питсбургского университета (Пенсильвания) вот уже шесть лет подряд отслеживает самые горячие проблемы российского кинопроцесса, всегда поражая оригинальностью подходов и глубиной знания существа вопроса. В последний раз обсуждался самый что ни на есть заветный для всей нашей культуры сюжет, сформулированный в полемическом слогане симпозиума: «Пророки и прибыль». В программу были включены те отечественные фильмы последних лет, которые давали повод размышлять о главном: можно ли извлечь профит из профетизма — родовой черты русского кино? Или время требует отказа от мессианизма, от «русской идеи» во имя создания конкурентоспособного коммерческого кино?

Профессор Нэнси Конди, разработчик концепции симпозиума, сформулировала свою позицию в духе максималистстких установок русской интеллигенции, чуждой широко принятой сегодня идеологии прагматизма: «Мы примем русское кино с распростертыми объятиями, если оно будет сохранять свой мистицизм, который мы так любим и ценим. Хорошо это или гибельно для российской кинопромышленности — это совсем другой вопрос...»

Подобное заявление обладает ценностью свидетельства со стороны. «Там», за океаном, ценят именно то, чего у них нет и что помогает им понять — нет, не нас, а самих себя, глядя на образцы, резко отличные от американской культурной традиции. Увы, похоже на то, что мы сами забыли о том, чем были когда-то сильны. Забвение артхауса и авторского кино — эти виды киноискусства всегда прорастали одно в другое — нельзя объяснить вторжением рыночной экономики в нашу жизнь и все к ней свести. Тут впору задуматься о новой антропологии, о новом человеке, который делает современное российское кино. Правда, вопрос «кто вы, мастера культуры?» еще не обсуждался в Питсбурге. Зато в дискуссиях активно участвовали продюсеры — главные люди в современном российском кино. Евгений Гинделис и Сергей Члиянц, надо отдать им должное, не имеют ничего против «мистического русского продукта». Более того, оба выражали твердую надежду, что российские блокбастеры станут тем паровозиком, который проложит путь авторскому кино. И все вернется на круги своя, с той лишь добавкой, что наша кинопромышленность уже активно перенимает западные производственные стандарты и стереотипы.

Вернется ли — вот в чем вопрос. Где та публика, что заказывает авторское кино? Много ли этих зрителей — тех, кто жаждет экранных пророков?

В Питсбурге собрался цвет американской славистики, российское киноведение представляли Нея Зоркая и Елена Стишова. Пятидневная дискуссия, в процессе которой подробно анализировался каждый фильм программы, завершилась «круглым столом». Публикуемые ниже выступления профессора Нью-Йоркского университета Михаила Ямпольского и продюсера Евгения Гинделиса концептуализируют оба вектора симпозиума. Появятся ли в российском кино эпохи рыночной экономики новые пророки? По плечу ли российской кинопромышленности создать высокотехнологичный продукт, способный конкурировать с Голливудом в мультиплексе?

Михаил Ямпольский, *культуролог.* Перед любой страной, за исключением Америки, стоит вопрос: как делать коммерческое кино для зрителя? Собственно, коммерческое кино было в каком-то смысле украдено Голливудом, и очень давно. Мы помним, что французы начинали с «Фантомаса», немцы создали «Метрополис». Все подобные вещи теперь делаются только в Голливуде, в незначительной мере воспроизводятся в других странах. Вопрос, который встает сегодня, вставал, мне кажется, и в старые времена. Ф.Ермаш пытался использовать модели американского кинематографа, но тогда на советских экранах не было американских фильмов, был другой контекст. Словом, не было мультиплексов, где голливудские и российские картины могли бы конкурировать. А в изоляции те и другие фильмы могли относительно успешно показываться.

Возможно ли *русское* коммерческое кино? В значительной степени успех коммерческих фильмов типа «Антикиллера» обусловлен тем, что русского кино вообще не было долгое время. Люди, естественно, хотят видеть знакомые физиономии на экране. Но у меня такое ощущение, что появление русской реальности на экране в не очень сильной коммерческой упаковке может удовлетворять зрителя только на определенное, не слишком длительное время. Сейчас вся ставка делается на мультиплексы (кстати, само по себе это очень интересное явление). В Америке мультиплексы возникли в молах. Люди приезжают в мол, для них это возможность провести уик-энд: заниматься шопингом и заодно пойти посмотреть кино. Значит, нужно иметь пять-шесть залов, где идут только те фильмы, которые имеют гигантскую рекламу. Ощущение такое, что и в России мультиплексы создают возможность для выбора, потому что там есть шесть экранов и на одном экране может быть отечественный фильм. И, может быть, сегодня это работает, потому что есть дефицит русской фактуры. Но сама по себе ситуация неизбежного соревнования с американским коммерческим кино в мультиплексах приведет, конечно, совершенно к другому результату, и очень быстро. Потому что когда рядом идет «Терминатор», то «Антикиллер» через какое-то время не сможет попасть на вершину рейтинга, потому что проиграет в коммерческой мощи рекламных вложений. Я не верю в то, что российское кино может конкурировать на той же основе, что и американское. В Европе это не удалось. Я думаю, что отчасти это было счастливое явление для Европы, потому что ничего не оставалось, как выработать модель европейского кинематографа. Бесконечные попытки делать какие-то аналоги голливудских фильмов, в общем, провалились за очень редким исключением. Европейская модель основана отчасти на авторском кино, отчасти на классической кинематографической культуре. Во всяком случае, феномен европейского кино возник. Ему трудно возникнуть сейчас в России, и вот по каким причинам. Во-первых, по сведениям Евгения Гинделиса, в кино ходят примерно 3 процента населения. Это около четырех с половиной миллионов, в основном преуспевающие молодые люди, у которых есть деньги. Но это люди без кинематографической культуры — не тот контингент, из которого состоит киноаудитория во Франции или в Голландии, например. Кроме того, в России нет синефильской культуры. Утрачены в значительной степени традиции изготовления качественного авторского кинематографа. Вы знаете, в России всегда были три-четыре «профитс»-пророка, которые снимали кино, пользовавшееся успехом в мире. А в основном то было советское кино, совок, который не имел ничего общего с синефильским кино.

Возникает вопрос: а что за кино появляется сейчас в России? Я не верю, что «Антикиллеры» являются магистральной линией в развитии русского кино, которая приведет к успеху. Я понимаю, что фильмы вроде «Брата» будут все равно делаться, что отдельные картины такого типа будут иметь коммерческий успех. Это ленты, подобные «Никите», которые имеют во Франции свой коммерческий успех (по сути, американский фильм, но сделанный во Франции). Но я не думаю, что это станет основой выживания русского кино.

На мой взгляд, путь русского кино — это тот путь, который проделало европейское кино. Голливуд не оставляет никакой возможности делать домаш-

нее коммерческое кино. Если оно существует где-то еще, то только в Азии, там, где есть, к примеру, фильмы-каратэ или индийские мелодрамы, которые являют собой особый специфический жанр. В принципе, я думаю, что кино в России должно будет эволюционировать в сторону создания среднеформатного продукта, который будет обладать определенными качествами авторского кино. Оно обречено адаптировать советскую традицию, которая абсолютно в крови этой культуры — во всех фильмах, которые мы видели, в той или иной форме она присутствует.

Мне кажется, другого варианта нет. Никакие мультиплексы, никакие «Антикиллеры» не станут магистральной дорогой. Но какой-то среднесоветско-европейский продукт будет постепенно выработан. Он уже постепенно начинает вырабатываться. И это единственный путь для данного кинематографа и в Европу, которая не будет выдвигать российские коммерческие продукты, и в Америку, где есть шансы получить ограниченный прокат и успех фильмов типа тех, что делают Сокуров и Звягинцев. Мне кажется, это все, к чему мы придем. Может, я ошибаюсь.

Евгений Гинделис, *продюсер.* Конечно же, западный производственный опыт очень активно нами перенимается, и в отношении подготовки проектов мы очень близко подходим к той технологии, которая существует на Западе. С точки зрения технологической (и это, наверное, бесспорно) нет смысла изобретать велосипед и считать, что у нас есть какая-то своя особая дорога, по которой мы должны идти. Поэтому все сценарии, которые запускаются в производство, на сегодня существуют в американском формате. Активно используются все технологические принципы стандартного кинопроизводства: раскадровки, режиссерские сценарии, постановочные проекты, которые состоят из эскизов декораций, костюмов. Вся производственная документация тоже приводится в соответствие с международными стандартами. Это достаточно важный фактор. Каким бы кино ни было тематически, оно должно соответствовать общепринятым техническим стандартам и с точки зрения изображения, и с точки зрения звука, и с точки зрения выполнения проекта в целом. Потому что любое включение в международный канал дистрибьюции, коммерческий или некоммерческий, требует соблюдения технического уровня.

Опыт, который нами накоплен в процессе международного сотрудничества, участия в совместных проектах, — очень ценный опыт. Такие фильмы, как «Восток — Запад», «Лунный папа», — это комбинации технологических и творческих усилий кинематографистов разных стран. «Лунный папа» в этом смысле является уникальным примером. Впервые все продюсеры фильма — их было одиннадцать — встретились на Венецианском кинофестивале.

Возвращаюсь к более общей теме, которая была заявлена. Мне кажется, что нам также надо иметь в виду, что наши представления о том, что Россия является единым культурным пространством, нуждаются в некотором пересмотре. Последние годы привели к тому, что возникло несколько разных Россий. И очень важно понимать, о какой именно России идет речь в нашем разговоре. Существует страна, которая, в принципе, вне той реальности, которую мы сейчас обсуждаем. Большая часть населения пока не ходит в кинотеатры. Для этого контингента такой опыт пока недоступен экономически и не является его социальной практикой. Эта Россия живет в реальности телевизионной. Вот обстоятельство, которое необходимо учитывать. Но когда мы говорим о том, что у российского кино должен быть особый путь, мы не должны забывать, что та аудитория, с которой мы работаем, тот новый зритель, который сформировался, в очень малой степени отличается от зрителя любой среднеевропейской страны. По сути дела, речь идет о новом поколении, которое живет в условиях потребительского общества, уже сформировавшегося. И это обстоятельство, естественно, тоже формирует продукт, востребованный этим новым зрителем.

ОПЫТ

Жан-Поль
Бельмондо

ЖАН-ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО:

«Мой козырь — раскованность»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

Жан-Пьер Лавуанья. Как вы себя чувствуете?[1]

Жан-Поль Бельмондо. Хорошо... В общем, лучше. По правде сказать, я испугался. Но теперь все в порядке.

Жан-Пьер Лавуанья. Что вас больше всего тронуло в парижском «Омаж артисту», когда городские власти устроили ретроспективу ваших фильмов на гигантском экране на Ратушной площади?

Жан-Поль Бельмондо. Я парижанин. Я тут снимался во многих фильмах. Мне по душе, что мой город признает мои заслуги.

Жан-Пьер Лавуанья. Каково ваше первое воспоминание о Париже?

Жан-Поль Бельмондо. Во время войны меня увезли из столицы. Вернулся я после Освобождения. Вспоминаю атмосферу на улицах, радостных и взволнованных людей. Наверное, больше всего запомнилось именно это.

Жан-Пьер Лавуанья. За все годы, что вы снимаетесь, неужели вам ни разу не хотелось встать за камеру, ну хотя бы просто попробовать?

Жан-Поль Бельмондо. Нет, правда нет, мне всегда нравилось играть. Мне никогда не хотелось стать господином, который что-то решает. Мне это неинтересно. Мне кажется, каждый призван заниматься одним делом на земле. Я — быть актером.

Жан-Пьер Лавуанья. И с самого начала вы никогда не сомневались в своем призвании?

Жан-Поль Бельмондо. Напротив! Когда я впервые ступил на сцену, я очень сомневался. Я сомневался, когда снимался в своих первых фильмах. Но всегда надо идти вперед, проявляя смелость. Что не исключает сомнения. Всегда. Поначалу мне было так страшно, что я снимался в пяти, шести, семи картинах в год! Чтобы наработать опыт.

Жан-Пьер Лавуанья. Каков был ваш главный козырь?

Жан-Поль Бельмондо. Мой козырь — раскованность. Это ощущение свободы пришло в профессию из моего характера.

Жан-Пьер Лавуанья. Критики обратили на это внимание сразу. Они также считали, что вы олицетворяете новый тип актера. Вы это сознавали?

Жан-Поль Бельмондо. Нет. Искренно говорю: нет. Мне кажется, и прежде были актеры, которые стремились к тому, чтобы выглядеть на экране естественно. Я же умею играть только так.

Жан-Пьер Лавуанья. В чем, по-вашему, изменялся на протяжении многих лет характер вашей игры?

---

[1] Интервью было взято у артиста после пережитого им второго инфаркта. — *Прим. переводчика.*

«На последнем дыхании», режиссер Жан-Люк Годар

Жан-Поль Бельмондо. Не думаю, что она менялась. Думаю, она просто набрала веса, не более того... (*Смеется.*)

Жан-Пьер Лавуанья. Вы запомнили свою первую встречу с Жан-Люком Годаром?

Жан-Поль Бельмондо. Это произошло на улице Сен-Бенуа. Ко мне подошел тип и говорит: «Хотите сняться в кино?» Смотрю на этого человека в очках с печальным выражением лица, а он — ну никак не внушает мне доверия. (*Смеется.*) Я ответил ему: «Нет». Он продолжает: «Я заплачу. Правда. Я буду платить вам пять тысяч франков в день». Я задумался. А жена говорит: «Соглашайся. Что ты теряешь? Он такой хлипкий на вид!» Так мы сняли одну смешную короткометражку «Шарлотта и ее кахаль». Мы хорошо ладили с Годаром. И потом встретились снова на фильме «На последнем дыхании». Честно говоря, во время съемок я не думал, что фильм получится.

Жан-Пьер Лавуанья. Почему? Из-за того, как проходили съемки?

Жан-Поль Бельмондо. Да. Годар снимал очень так же, как и играл — абсолютно раскованно! Джин Сиберг уехала и больше не возвращалась. Не было синхрона, весь фильм был озвучен в студии. Я забавлялся. Думал: «Ладно, картину никогда не выпустят на экран!» Иногда бывало так, что сцены мы начинали снимать, и я успевал произнести несколько реплик. Годар останавливал съемку и говорил нам: «Идите домой, я позвоню, когда найду то, что надо». Он не скрывал, что в чем-то сомневается, что-то пробует, ищет. Было невероятное ощущение свободы.

Жан-Пьер Лавуанья. То же было на «Безумном Пьеро»?

Жан-Поль Бельмондо. Я очень люблю эти фильмы. Вспоминаю съемки с удовольствием.

Жан-Пьер Лавуанья. Годар изменился после того, как сняли «На последнем дыхании»?

но Вентура. И Клод долго бился за меня, отстаивая мою кандидатуру перед продюсерами.

Жан-Пьер Лавуанья. Правда ли, что потом вы отказались сниматься у Соте в «Сезаре и Розали»?

Жан-Поль Бельмондо. Да. Клод предложил мне роль Давида, которого потом сыграл Сами Фрей, а мне она не нравилась. Я хотел получить роль Сезара... После этого я много раз протягивал Соте руку, чтобы снова поработать вместе. Но безуспешно. Соте был поразительный человек, очень порядочный.

Жан-Пьер Лавуанья. Мы увидим также картину «Леон Морен — священник» Жан-Пьера Мельвиля (1961). В то время вы всех поразили в облике священника.

Жан-Поль Бельмондо. Я снимался в «Чочаре» с Софией Лорен в Италии у Витторио Де Сики. И вдруг приезжает Жан-Пьер. Мы до этого пересеклись в «На последнем дыхании», где Мельвиль сыграл маленькую роль писателя, которого интервьюирует пресса. Жан-Пьер говорит мне: «Ты должен сыграть священника» «В самом деле? — говорю. — Нет, не буду». «Нет, сыграешь!» — «Не уверен». — «Умоляю, просто доставь мне удовольствие — попробуй надеть сутану, больше ничего». Я согласился. Он привез с собой сутану. Я надел ее и сам себе понравился. (*Смеется.*) Так я снялся в «Леоне Морене». Это было забавное приключение. Видя меня приезжающим на съемку в сутане за рулем «Остин-Харлея», Жан-Пьер неистовствовал. Но когда надо было выходить на площадку, я был совершенно серьезен.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы не из тех актеров, которые, пока снимаются, проживают в образе, в личине своего героя, живут его жизнью?

Жан-Поль Бельмондо. Нет. Мне понятно, что иным артистам это нравится. Но только не мне. Отснявшись в сцене, я становлюсь самим собой. Я живу секундой, я играю момент...

Жан-Пьер Лавуанья. А как вы готовились к роли священника? Читали книги по теологии? Беседовали с кюре?

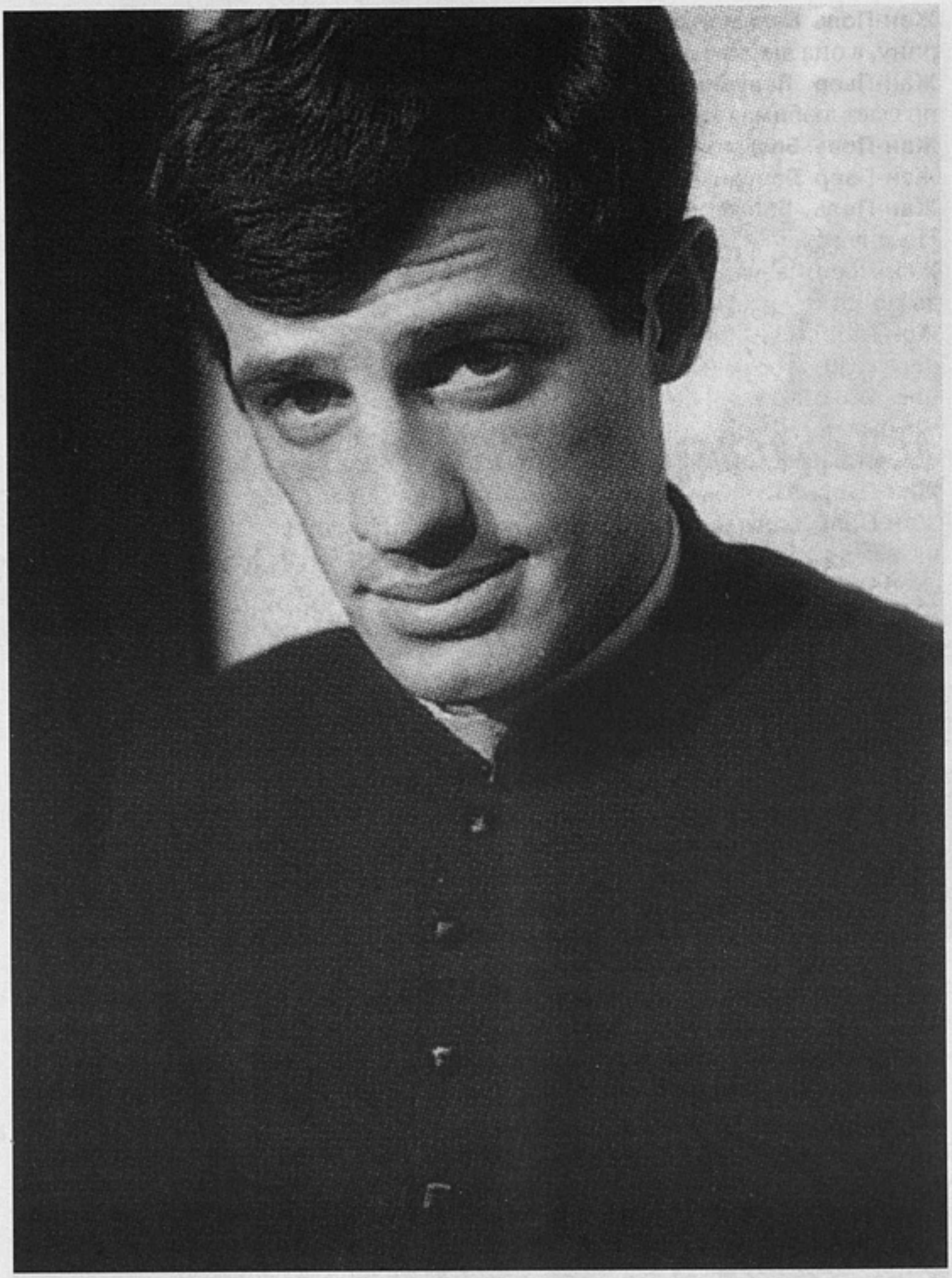
Жан-Поль Бельмондо. Ничуть не бывало. (*Смеется.*) Я только и перечитал перед ним. Это был сценарий. На съемке присутствовал кюре, чтобы поправлять ме-

Жан-Пьер Лавуанья.

Жан-Поль Бельмондо.

то-то не так, как надо. Мельвиль приходил в ярость, когда хотелось, скажем, придумывал походку. «Нет, это ника-чал он. А кюре ему возражал: «Нет, нет, все прекрасно!» отел, чтобы я читал проповедь на латыни. Я был неспо-редложил написать его на листе бумаги, чтобы я мог д собой. Мельвиль не соглашался. Но я сказал, что этом эпизоде. Он уступил, и все обошлось.

«Обезьяна зимой», режиссер Анри Верней



«Леон Морен — священник», режиссер Жан-Пьер Мельвиль

Жан-Пьер Лавуанья. Вы по-прежнему ходите в кино?
Жан-Поль Бельмондо. Регулярно.
Жан-Пьер Лавуанья. Вы упомянули Делона. Вы часто видитесь?
Жан-Поль Бельмондо. Не очень. Мы совсем разные, у каждого свои достоинства и недостатки. Правда, дружим более сорока лет, стало быть, всю жизнь.
Жан-Пьер Лавуанья. С дистанции времени как вы смотрите на соперничество, которое вам приписывали?
Жан-Поль Бельмондо. О, это было очень забавно, нам словно подсыпали перца в тарелку! Мы особенно сблизились на «Борсалино», но обычно сидели каждый в своем углу. Когда надо было, работали вместе. Всегда приятно встретиться снова: он опять будет сидеть в своем углу, я — в своем.
Жан-Пьер Лавуанья. Выбранный для показа в рамках вашей ретроспективы фильм Клода Соте «Взвесь риск» вышел одновременно с годаровским «На последнем дыхании» и немного пострадал от этого. Тем не менее этот фильм очень хорошо «состарился».
Жан-Поль Бельмондо. Да, это хороший фильм. Я снялся в нем благодаря Ли-

но Вентуре. И Клод долго бился за меня, отстаивая мою кандидатуру перед продюсерами.

Жан-Пьер Лавуанья. Правда ли, что потом вы отказались сниматься у Соте в «Сезаре и Розали»?

Жан-Поль Бельмондо. Да. Клод предложил мне роль Давида, которого потом сыграл Сами Фрей, а мне она не нравилась. Я хотел получить роль Сезара... После этого я много раз протягивал Соте руку, чтобы снова поработать вместе. Но безуспешно. Соте был поразительный человек, очень порядочный.

Жан-Пьер Лавуанья. Мы увидим также картину «Леон Морен — священник» Жан-Пьера Мельвиля (1961). В то время вы всех поразили в облике священника.

Жан-Поль Бельмондо. Я снимался в «Чочаре» с Софией Лорен в Италии у Витторио Де Сики. И вдруг приезжает Жан-Пьер. Мы до этого пересеклись в «На последнем дыхании», где Мельвиль сыграл маленькую роль писателя, которого интервьюирует пресса. Жан-Пьер говорит мне: «Ты должен сыграть священника» «В самом деле? — говорю. — Нет, не буду». «Нет, сыграешь!» — «Не уверен». — «Умоляю, просто доставь мне удовольствие — попробуй надеть сутану, больше ничего». Я согласился. Он привез с собой сутану. Я надел ее и сам себе понравился. (*Смеется.*) Так я снялся в «Леоне Морене». Это было забавное приключение. Видя меня приезжающим на съемку в сутане за рулем «Остин-Харлея», Жан-Пьер неистовствовал. Но когда надо было выходить на площадку, я был совершенно серьезен.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы не из тех актеров, которые, пока снимаются, проживают в образе, в личине своего героя, живут его жизнью?

Жан-Поль Бельмондо. Нет. Мне понятно, что иным артистам это нравится. Но только не мне. Отснявшись в сцене, я становлюсь самим собой. Я живу секундой, я играю момент...

Жан-Пьер Лавуанья. А как вы готовились к роли священника? Читали книги по теологии? Беседовали с кюре?

Жан-Поль Бельмондо. Ничуть не бывало. (*Смеется.*) Я только и перечитал несколько раз сценарий. На съемке присутствовал кюре, чтобы поправлять меня, если я делал что-то не так, как надо. Мельвиль приходил в ярость, когда я поступал, как мне хотелось, скажем, придумывал походку. «Нет, это никуда не годится!» — кричал он. А кюре ему возражал: «Нет, нет, все прекрасно!» (*Смеется.*) Мельвиль хотел, чтобы я читал проповедь на латыни. Я был неспособен выучить текст и предложил написать его на листе бумаги, чтобы я мог читать, глядя прямо перед собой. Мельвиль не соглашался. Но я сказал, что иначе не буду сниматься в этом эпизоде. Он уступил, и все обошлось.

«Обезьяна зимой», режиссер Анри Верней

Жан-Пьер Лавуанья. Какой из трех фильмов, которые вы сделали вместе с Мельвилем, вам нравится больше других?

Жан-Поль Бельмондо. «Стукач». Я играл не очень понятного героя, доносчика. Понадобилось время, чтобы картину признали. Мы с Жан-Пьером в конце концов поругались — он был тяжелый человек. Много лет спустя мы встретились на матче по боксу, и он мне сказал: «Помиримся и снимем еще один фильм». Разумеется, я согласился. Однако мы больше не свиделись. Но главное — помирились. С годами понимаешь, как глупо ссориться.

Жан-Пьер Лавуанья. С кем еще вы сейчас в ссоре?

Жан-Поль Бельмондо. Только с одним человеком.

Жан-Пьер Лавуанья. Знаю, это Рене Шато[2].

Жан-Поль Бельмондо. Да. Но мне неохота об этом говорить.

Жан-Пьер Лавуанья. Вот с кем вы никогда не ссорились, так это с Анри Верneем...

Жан-Поль Бельмондо. Никогда. Мы сняли вместе восемь фильмов. Он любил кино. Ему нравилось снимать трюки, а я, как известно, обожал их исполнять. Он был также очень терпелив, сносил все розыгрыши, которые мы с группой ему устраивали. Часто, только много позже, до него доходило, что это была шутка! (*Смеется.*) Это был благородный человек...

Жан-Пьер Лавуанья. Какие из фильмов, снятых с ним, вы предпочитаете?

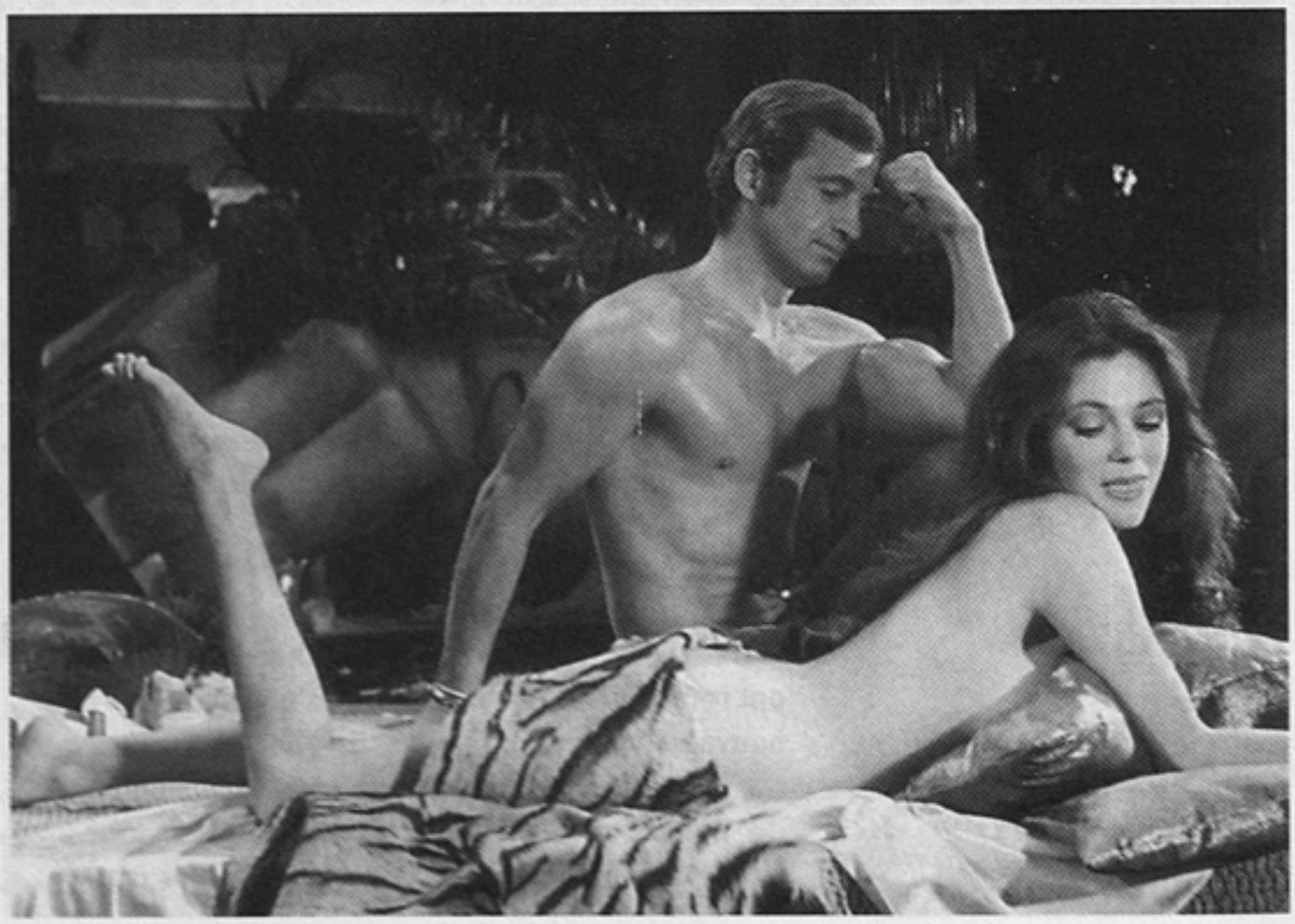
Жан-Поль Бельмондо. «Страх над городом», «Обезьяна зимой», конечно. Из-за Габена. Это была потрясающая школа, мне ведь тогда не было и тридцати, а Габен был уже великим актером.

Жан-Пьер Лавуанья. Говорят, вы целую неделю не разговаривали друг с другом.

Жан-Поль Бельмондо. Было дело. Потом все наладилось. Мы больше не расставались. Обедали в маленьких рыбных ресторанчиках. Вместе отправлялись на съемку. Он не хотел садиться в мою машину, считая, что я лихачу, езжу слишком быстро. Поэтому мы брали его машину и черепашьим ходом двигались вперед. (*Смеется.*) По возвращении в Париж мы продолжали встречаться. Я даже играл с ним в футбол.

Жан-Пьер Лавуанья. В какой мере ваше соперничество с Аленом Делоном отражалось на ваших отношениях с Габеном?

[2] Пресс-атташе, потом компаньон Бельмондо в 70—80-е годы. Они поссорились в 1985 году.



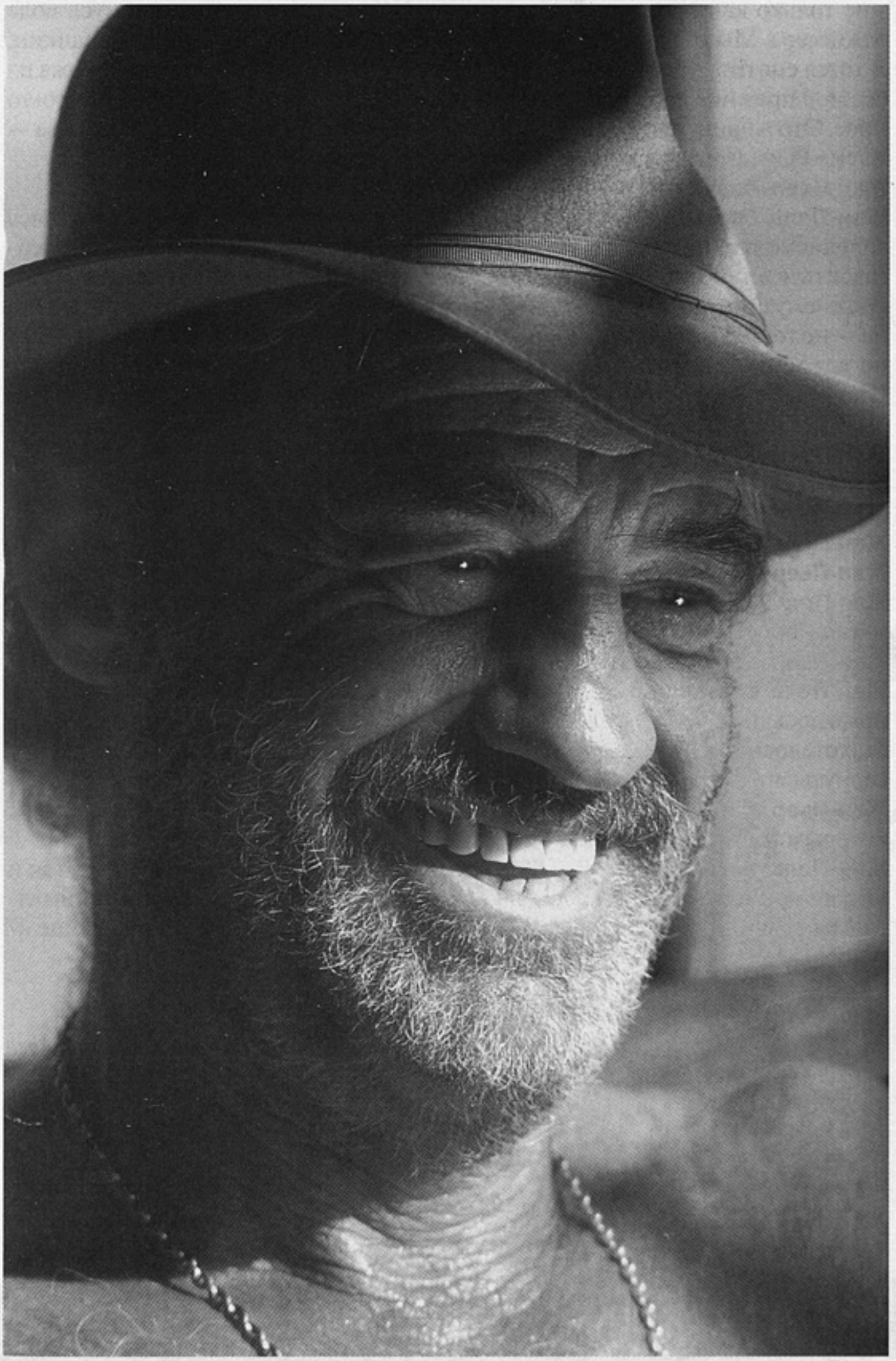
«Великолепный», режиссер Филипп де Брока

Жан-Поль Бельмондо. Мы с Делоном оба слишком восхищались Жаном, чтобы унижаться до борьбы за место рядом с ним. И потом, он любил нас обоих.

Жан-Пьер Лавуанья. Что вас больше всего потрясало в нем?

Жан-Поль Бельмондо. Естественность. Мне кажется, я не встречал другого актера, который был бы столь естественным во всем. Габен произносил свой текст в кадре тем же тоном, каким за секунду до этого рассказывал на площадке о том, что прочитал в газете. Входя в кадр, он не менял интонацию, не натягивал маску и при этом всегда, абсолютно всегда становился тем, кого играл.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы можете сказать, что встреча с Габеном оказала на вас как актера решающее влияние?



«Баловень судьбы», режиссер Клод Лелуш

Жан-Поль Бельмондо. Скорее, как на человека.
Жан-Пьер Лавуанья. Похоже, что физические подвиги на съемках являются составной частью удовольствия, которое вы испытываете от работы в кино.
Жан-Поль Бельмондо. О да! Это настоящее счастье. А еще я обожаю великих авторов, так что, если говорить о театре, не могу не вспомнить, какое наслаждение приносили Кин и Сирано.
Жан-Пьер Лавуанья. В программе вашей ретроспективы есть картины Лотнера, Ури, Зиди, но есть среди них одна, которая стоит особняком. Это «Ставиский» Алена Рене. Правда ли, что Рене узнал о том, что вы продюсер фильма, лишь во время съемок?
Жан-Поль Бельмондо. Да. Я боялся, что это может ему мешать. Мне хотелось, чтобы он чувствовал себя совершенно свободным, чтобы относился ко мне только как к актеру, исполнителю, полностью подчиняющемуся воле режиссера. Мы убедили Рене, что продюсер — мой друг Александр Мнушкин. Я хотел сняться в роли Ставиского, потому что она совершенно не похожа на все мои прежние работы. Мне было важно доказать, что я способен на что-то иное. Это я придумал фильм, выбрал сценаристом Семпруна и режиссером — Алена Рене. Сегодня людям нравится этот фильм, но тогда...
Жан-Пьер Лавуанья. Вас ранили некоторые суровые высказывания?
Жан-Поль Бельмондо. Очень. В Канне по окончании просмотра раздались аплодисменты, но в кинотеатрах фильм часто освистывали. Люди не могли согласиться с тем, что это сделал я. Сегодня очень важно, что эту картину по-прежнему смотрят. Я горжусь тем, что участвовал в ее создании. К тому же Рене — не только выдающийся мастер, но и прелестный человек. Он великолепно вел меня, многому научил. Кроме того, на «Стависком» я встретился с Шарлем Буайе. Сниматься с ним было событием. А как забыть Франсуа Перье?
Жан-Пьер Лавуанья. Часто вспоминают вашу сцену с начинающим (тогда) актером Жераром Депардье. Можно ли говорить о своеобразной передаче эстафеты?..
Жан-Поль Бельмондо. Не знаю. Не думаю.
Жан-Пьер Лавуанья. Вам хотелось бы сняться вместе с ним?
Жан-Поль Бельмондо. Почему нет? Хотя он, похоже, сторонится меня. Но сегодня я бы играл дедушку главного героя, а он — отца! (*Смеется.*)
Жан-Пьер Лавуанья. Что вам нравилось в «Баловне судьбы»?
Жан-Поль Бельмондо. Название! (*Смеется.*) Роль же была прекрасная. Мне нравилось то, как мой герой покидает этот мир. В то время я говорил себе: «Мне бы хотелось тоже так уйти». Но, сказав это, я тут же радовался тому, что мог вернуться! (*Смеется.*)
Жан-Пьер Лавуанья. Есть ли режиссер, с которым судьба вас не свела, но с которым вы хотели бы поработать?
Жан-Поль Бельмондо. Есть. Феллини. Мы много раз встречались, но так и не сошлись на съемочной площадке. Ему никто не был нужен: у него снимался Мастроянни, который был выше всяческих похвал. Зачем же ему еще я? А вообще я понял: ни о чем не надо сожалеть.

Studio, 2004, № 203

Перевод с французского А.Брагинского

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

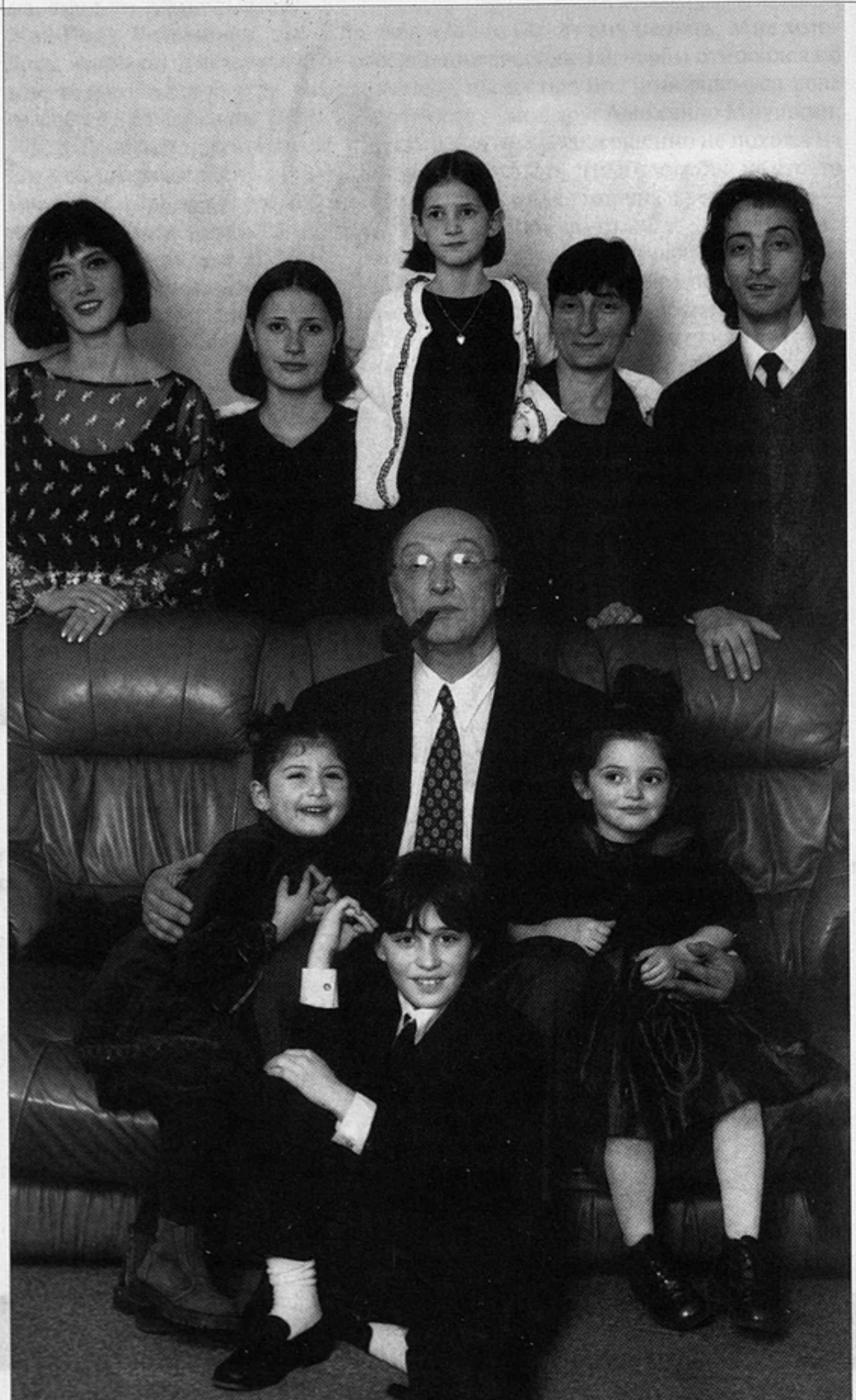
Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

П У Б Л И К А Ц И И



Михаил Козаков с детьми и внуками

МИХАИЛ КОЗАКОВ

Сошедшие с экрана

У Вуди Аллена есть фильм «Пурпурная роза Каира». В провинциальном городке милая девушка от скуки и тоски постоянно ходит в кино и смотрит по сто раз некий фильм, где играет ее любимый актер, герой-любовник. Влюбленная в него девушка в полупустом кинозале грезит наяву, и происходит чудо. Ее чувство так сильно и материально, что киногерой отвлекается от своих экранных партнеров и партнерш и с экрана начинает общаться с влюбленной поклонницей, а затем и вовсе сходит в зал. По скольку раз мы, мальчишки-школьники, смотрели в 40-х годах полюбившиеся нам советские фильмы? Не подсчитать. Мы знали наизусть «Чапаева», «Первую перчатку», «Весну» с Любовью Орловой, «Кубанских казаков» . Но самым любимым киногероем второй половины 40-х был Сережка Тюленин из фильма «Молодая гвардия». Его обаяние было чем-то сродни безотказному обаянию легенды 30-х Петра Алейникова. Но этот был моложе, а стало быть, ближе юным зрителям послевоенного поколения. Да, в этом фильме были еще и героический Олег Кошевой, и азартная подпольщица Любка Шевцова — Инна Макарова, и Ульяна Громова — красавица Нонна Мордюкова... Но Сережка Тюленин...

Сергеем Тюлениным, сыгранным другим Сергеем — Гурзо, мы, школьники, бредили. И вот однажды — я учился уже в 9-м классе 222-й ленинградской школы — один мой старший друг, москвич, некто Гуго, историк по профессии, часто бывавший в Питере, вдруг спросил: «Хочешь, я познакомлю тебя с Сергеем Гурзо?» Если бы мне сегодняшнему предложили познакомиться... я даже не знаю с кем — ну, предположим, с великим Марлоном Брандо, — мне кажется, я не испытал бы ничего, подобного тому, что я испытал в то восхитительное мгновение. Ну, во-первых, я решил, что Гуго меня разыгрывает. Однако нет. Мы поднялись на третий этаж гостиницы «Октябрьская», что у Московского вокзала, постучались в номер, вошли, и я увидел чудо: за столом небольшого номера сидел сам — тот, который... Перед ним на столе уже стояла полупустая бутылка водки, рубашка была расстегнута. Я увидел на его груди татуировку. Помнится, это был летящий орел, в когтях которого то ли женщина, то ли... Впрочем, не важно. Живое чудо улыбнулось, протянуло мне руку и даже предложило выпить с ним. Для полноты картины прошу представить скромно сидевшую на уголке кровати молоденькую девушку, почти девочку. Она впервые тогда снималась в одном фильме с Гурзо. Девушка смущалась, может быть, нашего вторжения в номер, но я успел заметить ее влюбленный взгляд, устремленный на нашего героя. А еще наяву, на расстоянии одного метра видел незабываемую улыбку Сережки Тюленина, маленькую расщелинку между передними зубами, только усиливающую эффект ни с чем не сравнимого обаяния этого парня с орлом на груди. Было от чего млеть этой девчушке, ставшей впоследствии знаменитой актрисой, по которой сходили с ума фанаты советского кино в 60—70-е годы прошлого столетия.

Возвращаясь домой, я думал только о том, что если расскажу об этой встрече ребятам в школе, они, конечно же, решат, что я вру. А улыбку Гурзо я вспомнил еще раз, увидев на телеэкране улыбку Юрия Гагарина, когда Сергея Гурзо то ли уже не было в живых, то ли он пропадал в безвестности из-за понятного всем нам российского национального недуга. Медные трубы — их надо уметь пройти. Не каждому удавалось. Взять того же Петра Алейникова. А вот Николаю Афанасьевичу Крючкову удалось до конца жизни остаться Крючковым, воистину народным артистом, народным любимцем, российским Жаном Габеном, каким он стал в старости. А разве Алейникову, Гурзо было природой отпущено меньше? Но ведь воистину: кому много дано, с того много и спросится. Николай Крючков, дядя Коля Крючков, не брезговал рюмашкой, а то и стаканом. Тут вопрос опять-таки приоритета: что важнее — лишний стакан или никогда не лишняя роль? Золотой телец, сшибаемый где ни попадя, или почти бесплатная поэтическая программа любимых стихов? Ордена и медали от государства или ежедневный, пусть незаметный труд до седьмого пота?

Марчелло Мастроянни, о котором сейчас пойдет речь, любил и умел заложить за воротник. Сам видел пару раз. Он для меня второе после Гурзо потрясение от сошедшего с экрана кумира, для меня, зрителя и поклонника его выдающегося таланта. Почему только второе? Разве я не видел других после Гурзо? Разумеется, видел, ведь я к этому времени, к началу 60-х, уже снимаясь, работал с выдающимися мастерами советского кино. Но ведь — советского. А тут итальянец, к тому же всемирно известный, оказался в Москве в скромной однокомнатной квартире моей матушки, Зои Александровны, как когда-то Сергей Гурзо в однокомнатном номеришке в «Октябрьской». И я своими глазами видел его и выпивал с ним, сидя за одним столом и не веря в происходящее. Тоже странность. Я, мальчик из писательской семьи, из писательского дома на канале Грибоедова, где жили или бывали Михаил Михайлович Зощенко, Евгений Львович Шварц, Анна Андреевна Ахматова, наконец, сама Галина Сергеевна Уланова, с благословения которой я, будучи в 5-м классе, поступил в 1-й класс балетного училища на улице зодчего Росси, где в те годы еще преподавала Агриппина Яковлевна Ваганова. Я, видевший на сцене Николая Черкасова, Николая Симонова и других, подобных им, и даже однажды слышавший самого Василия Ивановича Качалова, читавшего стихи, — я, увидев сошедшего с экрана в гостиничный номер, как спустившегося с небес, Сергея Гурзо, испытал ощущение, близкое к мистическому. Бред. Так-то оно так, но эффект присутствия живой Мэрилин Монро, или Марчелло Мастроянни, или Андрея Миронова, как теперь для кого-то героев «Бригады», появившихся в ресторане где-нибудь в Суходрищенске, — явление, похожее на то чудо, что произошло с девушкой в «Пурпурной розе Каира» Вуди Аллена.

Для нашего поколения москвичей Марчелло Мастроянни был визитной карточкой великого итальянского кинематографа — Феллини, Висконти, Антониони... И увидеть его в застолье живым, в однокомнатной московской квартире мамы в Замоскворечье — разве это не чудо? Разве мне хоть кто-нибудь поверит? Ведь не поверили же мне ребята, когда я им рассказывал, что видел живого Гурзо — Тюленина в «Октябрьской». На сей раз, по счастью, были свидетели: Олег Ефремов, Женя Евстигнеев. Матушка пригласила Олега Николаевича и Женю, которыми всегда восхищалась, прийти отужинать с Марчелло Мастроянни. А как великий артист из Италии вообще оказался у мамаши в семнадцатиметровом ее жилище? Этому предшествовало ее, да и мое знакомство с прекрасной итальянской актрисой Росселлой Фальк. Вспомните фильм Феллини «8 ½» и красивую подругу жены героя, которого играл Марчелло Мастроянни. Это была Росселла Фальк. Вспомнили? Так вот, Росселла — театральная актриса, побывала на гастролях с театром в Москве. Потом она закорешилась с мамашей, хорошо говорившей по-французски и немного по-итальянски. Росселле очень понравился скромный дом Зои Александровны Никитиной. Мама умела принять гостей. Но суть не в том. «Пиццо смецо. Бесэда дорога», — как говорят братья-белорусы. Росселла сказала: «Зоя, скоро в

Москву приедет Марчелло Мастроянни. Он будет здесь сниматься в совместной картине. Можно я дам ему ваш адрес и телефон? Я дружна с ним и уверена, что он вам понравится». Ну, сказала и сказала. Когда в квартире мамаши через два месяца раздался телефонный звонок и голос господина, который назвался Марчелло Мастроянни, мама не поверила своим ушам. И вот мы — Олег, Женя, мама — сидим за столом, а супротив нас живой Мастроянни. Пришел он к тому же не один, привел продюсершу, всю в цацках, в цепочках с брюликами, художника по костюмам и гримера в придачу. За рюмкой с закусью мило протекает ничего не значащая светская беседа. Какие-то малоинтересные разговоры о Станиславском, о Феллини, о том, почему и зачем Мастроянни согласился сниматься в «Подсолнухах»... Все мило, чинно, скучно. Олег тогда не пил, заскучал. И они с Женей ушли. Вскоре поднялась и продюсерша, сказала, что им пора, у Марчелло в семь утра съемка. Все встали, попрощались. Один Мастроянни сидит. Продюсерша ему, разумеется, по-итальянски: «Марчелло, вставай, пошли, что, мол, сидишь». Он: «Но» — «нет». И продолжает сидеть. Она опять по-ихнему, настойчиво: «Марчелло, пора». Он свое, уже жестко: «Но». Вы, мол, хиляйте, я сам за себя в ответе. Делать нечего, ушли господа. Ушла продюсерша, недовольная — это и без перевода видно было, дверь хлопнула. Марчелло: «Зоя, водка!» Водка вновь была извлечена из холодильника, и закусь опять появилась, но главное — беседа по-иному пошла, как будто подменили человека. Мы просидели до шести утра. И хоть пили много, никто не напился. Я уже не говорю о мамочке, но ни любивший выпить великий итальянец, ни даже аз многогрешный на сей раз не подкачали. А потому что беседа была гарной. О чем? Да обо всем: о тоталитаризме, о Сталине и Муссолини, о Булгакове — звезда и его читал, — конечно же, о Феллини, о роли Рудольфа Валентино, которого Мастроянни играл, об Антоне Павловиче Чехове, о жизни вообще. Помню, что главной темой обсуждения и горячих споров тогда в застолье у мамы, дважды сидевшей при Сталине, стала проблема прессинга тоталитаризма, возникновение в этой страшной системе мощных произведений русского искусства. Примеры, приведенные мэтром, были все те же: Булгаков, Шостакович, Эйзенштейн. Легко. Я отстаивал принципы западной демократии. Мы, разумеется, ни к чему не пришли, но посидели... Где-то в 6 утра — было лето, уже рассвело — я проводил легенду до ожидавшей его всю ночь машины. В мамином дворе начиналась жизнь, какой-то грузчик тащил в магазин ящик с продуктами. Я, обезумевший от пережитого — меня просто распирало от гордости, — похвастался перед грузчиком. «Вы видите, кто тут... Это сам Марчелло Мастроянни». Грузчику было по барабану. Скорее удивился, что подвыпивший молодой человек чего-то от него хочет. И, никак не среагировав на мой выпад, потащил ящик с товаром по назначению.

В театре «Современник» была репетиция. Я хвастался произошедшим ночью. Рассказал Ефремову. Мой рассказ не произвел на шефа никакого впечатления. Значит, говоришь, и он... Молодец...

В то лето, в те дни шел Московский международный кинофестиваль. Пресс-бар — туда допускались только избранные — находился на первом этаже гостиницы «Россия». В надежде увидеть там своего друга Мастроянни я, разумеется, не преминул туда заглянуть. Зал пресс-бара был переполнен — кого там только не было: артисты, режиссеры, важные, модные лица, наверное, и бдительные люди из ЧК. Оркестр играет, кто-то танцует, кто-то флиртует, репортеры, вспышки фотоаппаратов. А знаменитостей! И Миклош Янчо из Венгрии, и Моника Витти, и Альберто Сорди, ну и, как водится, наши звезды. Я-то жду только одного — Марчелло Мастроянни. И он наконец появился в сопровождении моего знакомца Леши Потапова. Все взгляды обратились только на них. Я со всего маху устремился, разлетелся, говоря: «Привет, Леша! Я друг Марчелло». Мастроянни как-то странно посмотрел на меня, затем удивленно добавил: «Кто этот бесцеремонный парень?» Алексей, соответственно, так же удивленно посмотрел на меня. Меня словно ушатом ледяной воды облили. Красный, как рак, ретировался к своему столику. Сел и говорю одному другу, пришедшему со мной: «Марик, я ни хрена не пони-

маю, ведь мы всю ночь с ним гудели! Клянусь, что я не вру». «Да, странно», — ответил Марик. Ладно, ну черт с ним, думаю. «Давай, Марик, выпьем по этому странному случаю»... Сидим. Через какое-то время голос: «Миша!» Поворачиваюсь, вижу: господин Мастроянни, сидящий неподалеку за столиком с Моникой Витти и Сорди, ко мне обращается. Стоит переводчица и говорит: «Михаил, вас почему-то приглашает за свой столик Мастроянни. Вы что, с ним знакомы?» Я был к этому моменту уже под сильными парами, однако подошел к столу, разумеется, присел. Познакомился с еще двумя звездами, но настроение мое было уже безнадежно испорчено. Еще бы! Пережить такой публичный позор, который я пережил час назад на глазах у всей почтенной публики! К тому же я уже изрядно завязал горе веревочкой. Правда, и у Марчелло глаза блестели не без причины. Я, помню, сказал тогда переводчице: «Он, как миллионер из чаплинского фильма, узнает, когда пьян».

Прошли годы. В 1986 году Никита Сергеевич Михалков снимал итальянский фильм по мотивам чеховской «Дамы с собачкой». Марчелло играл главную роль. Жила группа в ленинградской «Астории», где жил тогда и я. Днем мне удалось побывать на съемках, а вечером была пьянка в ресторане. Саша Адабашьян пригласил меня. Во главе сидел Марчелло. Кажется, отмечался Сашин день рождения. Я решился напомнить Марчелло о себе, ведь он уже был под газом... Саша подвел меня к великому и уже очень немолодому артисту. Как это ни странно, мое лицо показалось ему знакомым. Тогда я напомнил ему о той давней длинной ночи в конце 60-х в одной маленькой московской квартире: «Вы случайно не сохранили в памяти разговор о Сталине, Феллини, о тоталитаризме и прочем, который протекал в квартире моей уже давно покойной матушки Зои Никитиной?» Он напрягся, искренне пытаясь хоть что-то вспомнить, но, разумеется, не вспомнил. Да и как ему, перед которым прошли тысячи лиц в разных странах, помнить всего один вечер где-то в Замоскворечье?! Было бы весьма странно, если бы его память сохранила... А я храню это долгие годы. И тут-то как раз нет ничего удивительного. 60-е годы, молодость, мама, Олег, Женя и он, великий Мастроянни. А теперь ни молодости, ни мамочки, ни Олега, ни Жени, ни его. Жива ли та продюсерша? Сомневаюсь.

В третий раз я испытал чувство героини из фильма Вуди Аллена уже в начале 80-х. Странно, ведь я сам был уже почти пятидесятилетним человеком, много повидавшим на своем веку. И вдруг! Я принадлежал к счастливцам, имевшим видик. Я был в числе избранных, видевших в разного рода закрытых киноклубах то, что простым смертным было неведомо. Теперь трудно вообразить, что в начале 80-х, появись на улицах тогдашней Москвы Мерил Стрип, Джек Николсон или сам Марлон Брандо, они могли бы свободно гулять по столице и даже, при желании, прокатиться в московском метро без всякой охраны, на них никто бы не обратил внимание. Ведь тогда, в 81-м году, на широких экранах не было ни одного фильма с их участием — ни «Крестного отца», ни «Охотника на оленей», ни «Кукушки» — ничего! Тем более, «Таксиста» или «Бешеного быка» режиссера Мартина Скорсезе. Однажды днем — это было в феврале 82-го года — я заглянул в ресторан ЦДЛ выпить чашечку кофе после радиозаписи на улице Качалова. Ну, выпью чашку кофе — заслужил после чтения стихов на радио, а вдруг кого-нибудь и встречу из знакомых братьев-писменников. И точно: в абсолютно пустом зале цэдээловского ресторана сидел одиноко мой старинный друг, поэт Юрий Давидович Левитанский. Я составил ему компанию. Мы оба, как это ни странно, в тот раз не пили, а просто беседовали о разном. Нам с Юрой было о чем поговорить. Вскоре еще какая-то небольшая группа людей вошла в зал этого ресторана, время было обеденное, час дня. «Привет, Майкл!» — услышал я знакомый голос. Это подошел, поздоровался со мной мой старый знакомец еще по школе-студии МХАТ 50-х годов, известный кинорежиссер Эмиль Лотяну. Эмиль был тогда в зените своей режиссерской славы. Его фильмы «Табор уходит в небо» и «Мой ласковый и нежный зверь» стали хитами советского кино. Теперь же Эмиль снимал, как сказали бы сегодня, — блокбастер о вели-

кой Анне Павловой. Его тогдашняя молодая жена Галя Беляева, в прошлом балерина, должна была не только сыграть, это было бы еще полбеды, но станцевать Анну Павлову. Все это уже по ходу съемок сего беспрецедентного проекта всячески обсуждалось в наших киношных кругах. «Здорово, Эмик, — сказал я. — Познакомься, это Юрий Левитанский». Надо сказать, что Эмиль Лотяну был, в общем-то, славным парнем. Он когда-то, в 53-м году, приехав из Молдавии, поступил на актерский факультет школы-студии МХАТ и был, как это ни странно, принят, несмотря на сильный молдавский акцент. Предполагалось, что этот кудрявый малец после окончания нашего пажеского корпуса вернется в родимый Кишинев, чтобы двигать в советскую глубинку систему Константина Сергеевича Станиславского. Однако предприимчивый и далеко не бездарный молдаванин (Эмиль намекал, что румын, не был ли он евреем?) переквалифицировался в кинорежиссера, поняв, что так оно будет интереснее во всех смыслах. Сначала снимал на «Молдова-филме», затем добрался и до матушки Москвы. Но, мало того, вышел в ведущие и вот теперь снимал чуть ли не совместное «американское» кино с немалым бюджетом и размахом. Эмилю, который и сам писал стихи и публиковал поэтические сборники, было лестно и приятно познакомиться с самим Юрием Левитанским, поэтом из самых известных и незаурядных. И тогда мой мхатовский кореш решил отблагодарить меня: «Майкл (он почему-то всегда меня называл на иностранный манер: Майкл, Мишель, Мойшле), — сказал режиссер, не вынимая своей неизменной трубки изо рта, — хочешь я тебя сейчас познакомлю с Робертом Де Ниро?» Я ни хрена не понял. «Эмиль, ты хоть трубку изо рта вынь, у тебя и без того с русской дикцией нелады. С кем ты хочешь меня познакомить?» — «С Робертом Де Ниро. Ты что, не видел его в кино?» — «Эмка, кончай мне башку дурить! С каким еще Де Ниро?» — «Да оглянись, вот он сам».

Москва, 82-й год, февраль. За окном поземка. Час дня. Пустой московский зал ресторана со знаменитой лестницей. А по лестнице спускается человек невысокого роста, коротко, под ноль, стриженая голова, брюки, спортивная куртка, очень напоминает какого-нибудь кавказца. «Кавказец» ближе подходит. Я охренел: действительно, Роберт Де Ниро собственной персоной. Великий Де Ниро — «таксист», «бык», «охотник на оленей», которому я пожимаю протянутую им руку! И на своем ужасном английском лопочу о своих восторгах от увиденных фильмов с его участием. Роберт улыбается своей знаменитой, кривоватой, только денировской улыбкой. Ему приятно. Он удивлен: я чуть ли не единственный человек из публики, который его признал в этой странной Москве. Нет, Роберт не сказал тогда слово «странная». Но тот его первый и короткий визит в нашу Москву, странной не только для него столицы одной шестой, кому угодно мог бы показаться странным. Чуть позже, когда я, с извинениями покинув своего друга Юру, оказался в компании обедавших в ЦДЛ американцев, Эмиля Лотяну и переводчицы из Госкино и узнал причину недолгого пребывания звезды мировой величины в Союзе, я обалдел в другой раз. Дело в том, что за тем столом сидела еще одна легенда американского кино — режиссер Майкл Пауэлл. Этот старик, поставивший когда-то «Багдадского вора», известного даже в Советском Союзе и снявший ряд других выдающихся лент, был направлен в Союз от американской стороны, чтобы помочь Лотяну сотворить хоть что-нибудь пригодное для американского проката из проекта «Анна Павлова», в который американцы вложили деньги. Старик Пауэлл привез с собой своего монтажера и свою жену — она блистательно смонтировала «Бешеного быка» Мартина Скорсезе, где гениально сыграл Де Ниро. Поняв, что потребуется тяжелая артиллерия, чтобы чем-нибудь заманить в кинозалы будущего американского зрителя, Пауэлл придумал ход: попросить Роберта Де Ниро сыграть в фильме Лотяну эпизодическую роль — импресарио балерины Анны Павловой, легендарного Соломона Юрока, привозившего в США не только Шаляпина и Павлову, но потом, в 60-х, Большой театр и всех наших великих музыкантов. И Роберт Де Ниро дал согласие безмерно уважаемому им Майклу Пауэллу, мэтру, сыграть сию

Роберт Де Ниро

малоинтересную ему эпизодическую роль. Роберт приехал в Москву, где он всегда хотел побывать. И тут выяснилось, что наше начальство из Госкино ему, Де Ниро, отказало в участии в советской ленте. Сегодня это звучит анекдотически. Но тогда, в эпоху товарища Брежнева, товарища Гришина и председателя Госкино товарища Ермаша, эта сказка была-таки былью.

Маленький экскурс в те достопамятные времена. Дело в том, что господин Де Ниро сыграл в прославленной антивоенной ленте «Охотник на оленей». Три молодых американца, русские по происхождению, из провинциального рабочего шахтерского городка воюют во Вьетнаме. Три трагические судьбы участников вьетнамской бойни. Казалось бы, почему советская делегация на Берлинском МКФ поднимается и в полном составе демонстративно покидает кинозал? Есть там одна сцена, когда, оказавшись в плену ненаших вьетнамцев, герои картины, в том числе герой Де Ниро, подвергаются унижению и пыткам на фоне — в этом-то все дело — портрета дедушки Хо Ши Мина. Тутто наша делегация покинула зал, не досмотрев до конца эту абсолютно не антивьетнамскую, не антисоветскую, не антикоммунистическую ленту. Киното пацифистское. Однако в книге тех лет замечательного киноведа Кирилла Разлогова картина «Охотник на оленей» охарактеризована недвусмысленно, как идеологически для нас непригодная. Кирилл Разлогов, надо полагать, досмотрел ленту до конца. Но времена, времена-то сказочные, ермашовские: «Как живешь, приятель?» — «Как в сказке, чем дальше — тем страшнее». Короче, ничего не понимающему Роберту Де Ниро и Майклу Пауэллу отказали

в участии актера. Нет, Роберт не хлопнул дверью, он даже не разгневался, он просто ничего не понял. Мало того, Москва ему понравилась. Он, оказывается, еще юнцом хотел побывать в славянских широтах. Ехал автостопом. Хотел увидеть Варшаву и Москву. Но ему уже на границе с Польшей сделали «стоп!». И вот он теперь попал-таки в столицу, в эту странную для него Москву, где ему не посветило сняться, где его никто не узнает на улицах. Когда я извинялся перед Левитанским за то, что просто не могу отказать себе в радости поглазеть на Де Ниро, Юра спросил меня: «А кто такой этот Де Ниро?» — «Ты что, не знаешь Де Ниро, Юра?!» — «Нет. Вот тебя знаю. О нем даже слыхом не слыхивал». Подчеркиваю — 82-й год. Я же, извинившись, побежал к телефону в холл ЦДЛ. Звоню моей тогдашней жене Регине: «Ришь, я в ресторане ЦДЛ. Сижу в компании Роберта Де Ниро. Нет, Рин, я не пьян, клянусь тебе, чем хочешь. Бросай все дела, бери альбом Бори Мессерера «Московские усадьбы» и дуй сюда в темпе румба. Только, умоляю, быстрее. Одна нога здесь, другая там». Сообразительная Регина сидела за столиком ЦДЛ через полчаса. Регина — замечательная переводчица, синхронистка с английского. И благодаря ей я и узнал тогда всю эту нелепую, абсурдную историю с нашим любимым артистом. По просьбе Роберта надписал роскошный альбом Мессерера. Регина перевела надпись на английский. Роберт сказал, что непременно вскоре прибудет в понравившуюся ему Москву и обязательно с нами свяжется.

Такие, ни к чему не обязывающие обещания, как правило, ничем не заканчиваются, оставаясь данью вежливости. Однако очень скоро в нашей квартире раздался звонок. Мало того что господин Де Ниро завалился в наш город, так он еще прихватил с собой целую компанию друзей, одним из которых был замечательный режиссер и друг Боби Де Ниро Мартин Скорсезе. И тут начался гудеж. Поскольку в те 80-е Роберт еще не раз и не два приезжал и оказывался в нашем дому, все эти визиты, гудежи, застолья и даже путешествия в Тбилиси и Питер у меня несколько перемешались в голове. Но в конце концов это и не важно. Отфильтровывается только самое характерное, забавное, важное для меня, чтобы, по возможности, воссоздать облик и черты сошедшего с экрана кумира, встречи с которым еще случатся в Нью-Йорке и Тель-Авиве.

Мне теперь семьдесят, а ему уже, подумать только, тоже немало — шестьдесят. А тогда, в 82-м, даже я еще не был стар. Роберт же был молодым и блистательным, в зените своей мировой славы. А я, мы — Регина, Андрей Миронов, Олег Янковский, Илюша Авербах, Никита Михалков — не раз выпивали с американской звездой, вели всякие, иногда весьма интересные разговоры. Для нас, как мне кажется, особенно интересные, так как «железный занавес» еще упирался в планшет земли, и мы как бы подглядывали в незаметные щели, неожиданно открывшиеся. Что сегодняшнему читателю начала XXI века все эти эмоции Козакова, Миронова, Янковского и прочих шестидесятников-восьмидесятников, что ему даже все эти американские звезды, которых навалом в сегодняшней России? Да хоть сам Билл с Хиллари и с Моникой Левински в придачу гуляй по Москве — и этим сегодня никого не удивишь. Ну еще бесплатный концерт Майкла Джексона на Красной площади или старого битла Павлика Маккартни на Дворцовой в Питере любителей, фанов, конечно, соберет, спорить не станем. А старик Де Ниро уже мало кому интересен. Не то, совсем не то тогда было! Я-то живу прошлым. Мне кажется, мы проживаем жизнь свою, чтобы потом вспомнилось: на старости я сызнова живу. Что сохранила память от многочисленных в 80-е приездов Де Ниро в Москву? Прежде всего наше желание понять, коль уж свела судьба, что такое американская мегазвезда в быту, в жизни.

Роберт тех лет был весьма неожиданным экспонатом. Никаких актерских прибамбасов, минус какая бы то ни было игра в жизни, полное отсутствие показухи, ровный, спокойный, тихо говорящий, доброжелательный, умеющий слушать собеседника, пил в меру, курил, посасывая остаток сигары, не-

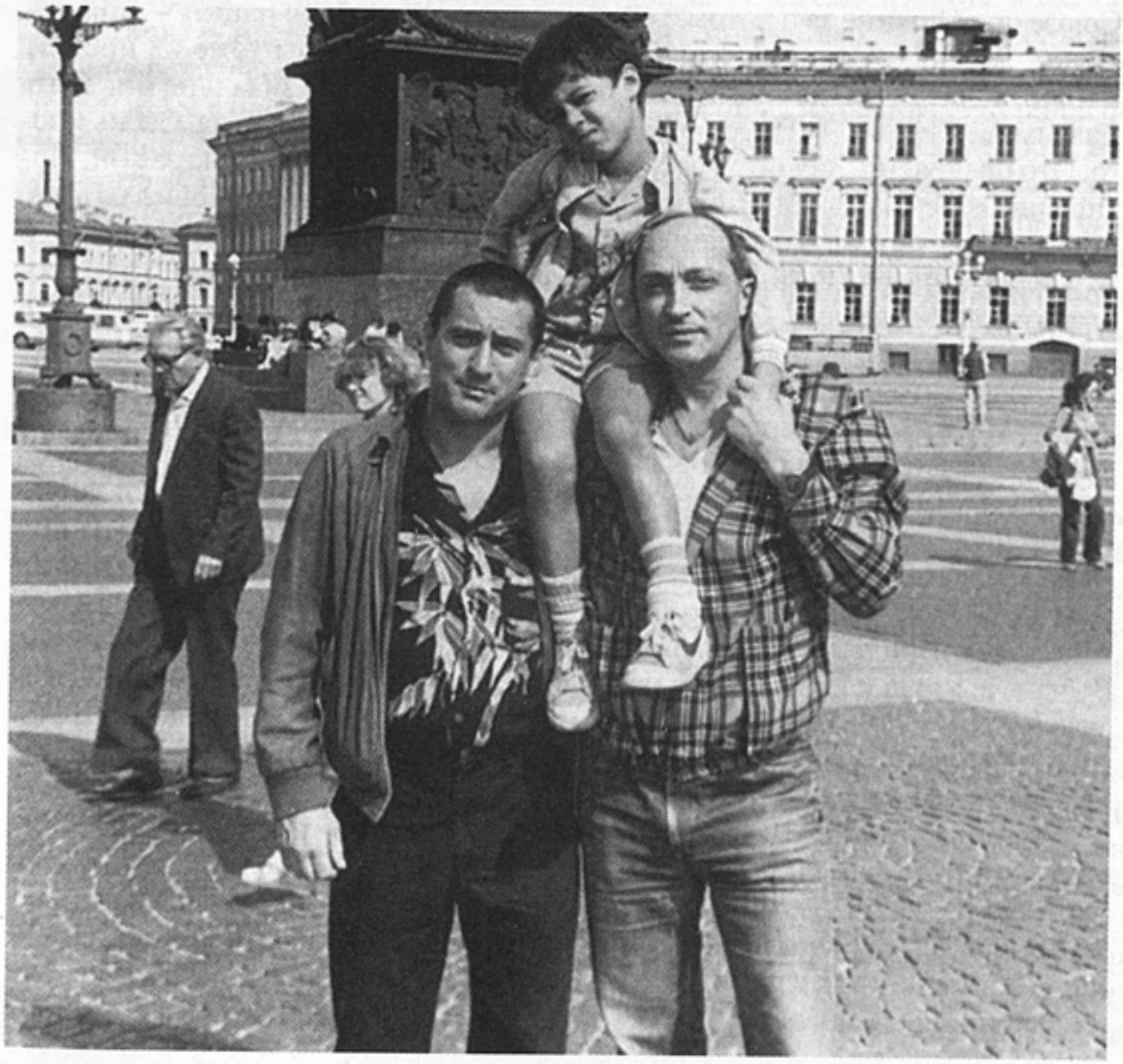
броско одевался. Помню, мы приехали в Питер — он с шестилетним черным сынишкой Рафаэлем, мы с Региной — и стали оформляться в гостиницу «Астория». Элегантно одетая администраторша лучшей питерской гостиницы узнала меня, была вежлива, предупредительна. Посмотрев на незнакомого ей тогда американца, одетого в мятые черные хлопковые брючата и светлую рубашонку, спросила по-русски: «На какой такой помойке вы его отыскали?» Я, как мог, разъяснял, что это за помойка и кто есть этот американский бомж. Она с недоверием выслушала меня. Регина кипела: «Вот дура! Ей невдомек, сколько стоит то, что на Роберте!» Признаться, и мне тоже тогда было невдомек. Затем мы гуляли по Питеру и сфотографировались в Летнем саду на фоне памятника Пушкину, на Площади искусств. Зашли в гости к моему другу режиссеру Илюше Авербаху, обожавшему искусство Де Ниро. Попили чайку, поговорили, поспрашивали: «Роберт, как вы набрали вес для роли боксера?» Ведь Де Ниро совершил беспримерное: до него, да и после него никто в мировом кинематографе на такое не сподобился. Сначала актер сбросил несколько килограммов, чтобы стать один в один с прототипом своего героя. Он к тому же прибег к пластическому ухищрению, поменяв форму носа. Собственно, сама идея снимать фильм «Бешеный бык» принадлежала Роберту Де Ниро. Он, прочитав мемуары чемпиона мира по боксу итальянца из Бронкса Джейка Ла Мотты, уговорил своего друга Скорсезе делать кино. По ходу книги, жизни, а затем и фильма герой, обожавший выпить, а главное, поесть, невероятно толстеет. Де Ниро должен был прибавить к своему весу двадцать семь килограммов. Что актер и сделал. «Вам помогли какие-нибудь гормоны?» — спросил Илья. «Ни в коем случае, я бы ни на какие гормоны не пошел. Просто в съемке был сделан заранее оговоренный трехмесячный перерыв. Я поехал в Париж — и ел, ел, ел! В Париже чрезвычайно вкусная еда. Ел все, от чего полнеют: торты, пирожные, мучное, пил пиво. Первые семнадцать килограммов я набрал легко. А вот недостающие десять... К концу моего пребывания и обжираловки в Париже еда уже шла носом». — «А как же вы потом избавились от приобретенного?» — «Первые семнадцать сбросил легко, а вот последние десять — с ними борюсь по сей день», — и Де Ниро похлопал себя по животу. Ничего лишнего там мы с Авербахом не усмотрели, но ему виднее. «Скажите, а в ходе этих многократных боев на ринге вам здорово досталось? Ведь вы держали убийственные удары по корпусу и лицу». — «Ни разу. Это уже искусство Мартина Скорсезе и его оператора, раскадровки, обратная съемка». — «Вы работали без дублера?» — «Конечно». — «Скажите, а в «Охотнике на оленей», когда вы зависали над землей, ухватившись за лыжину вертолета, был дублер? Ведь это же очень опасно». «Это было в самом деле малоприятно, — сказал Де Ниро. — Знаете, я с тех пор не выношу даже шум вертолета». «А сколько дублей вы играете? Один, три, четыре?» — «О чем вы? Сколько надо режиссеру, столько и играю. Ведь у меня может не все получиться или у партнера. Сколько надо, столько и снимаемся. Бывает, что и с одного дубля получится». Нам с Авербахом было интересно порасспрашать у Роберта еще об очень многом, профессионально нас интересующем, но Илюша был человек воспитанный и предложил нам больше не мучить гостя вопросами, а доставить ему удовольствие прогулкой по летнему Питеру, посещением Эрмитажа и прочих питерских достопримечательностей. Так и поступили. Гуляли, смотрели, где-то пообедали. Вечером предстоял балет в Мариинке. Та короткая летняя поездка в Питер незабываема. Питер, белые ночи, очаровательный малыш — сын Роберта Рафаэль и, главное, его моложавый обаятельный папаша. Хотя, впрочем, по порядку.

Эрмитаж. На него я предполагал потратить, ну, хотя бы часа два — ведь музей не хухры-мухры все-таки. После пятнадцати минут пребывания Роберт заскучал и стал позевывать, потом сказал: «По-моему, хватит». Спорить с гостем мы не стали. После первого акта «Лебединого...», вполне хорошо станцованного, мы театр покинули. Опять уговаривать не стали, только спросили: что, не понравилось? «Почему же, по-моему, хорошо». Любопытно, что отец Де Ниро — художник. А когда он приехал в очередной раз, по своему обыкновению

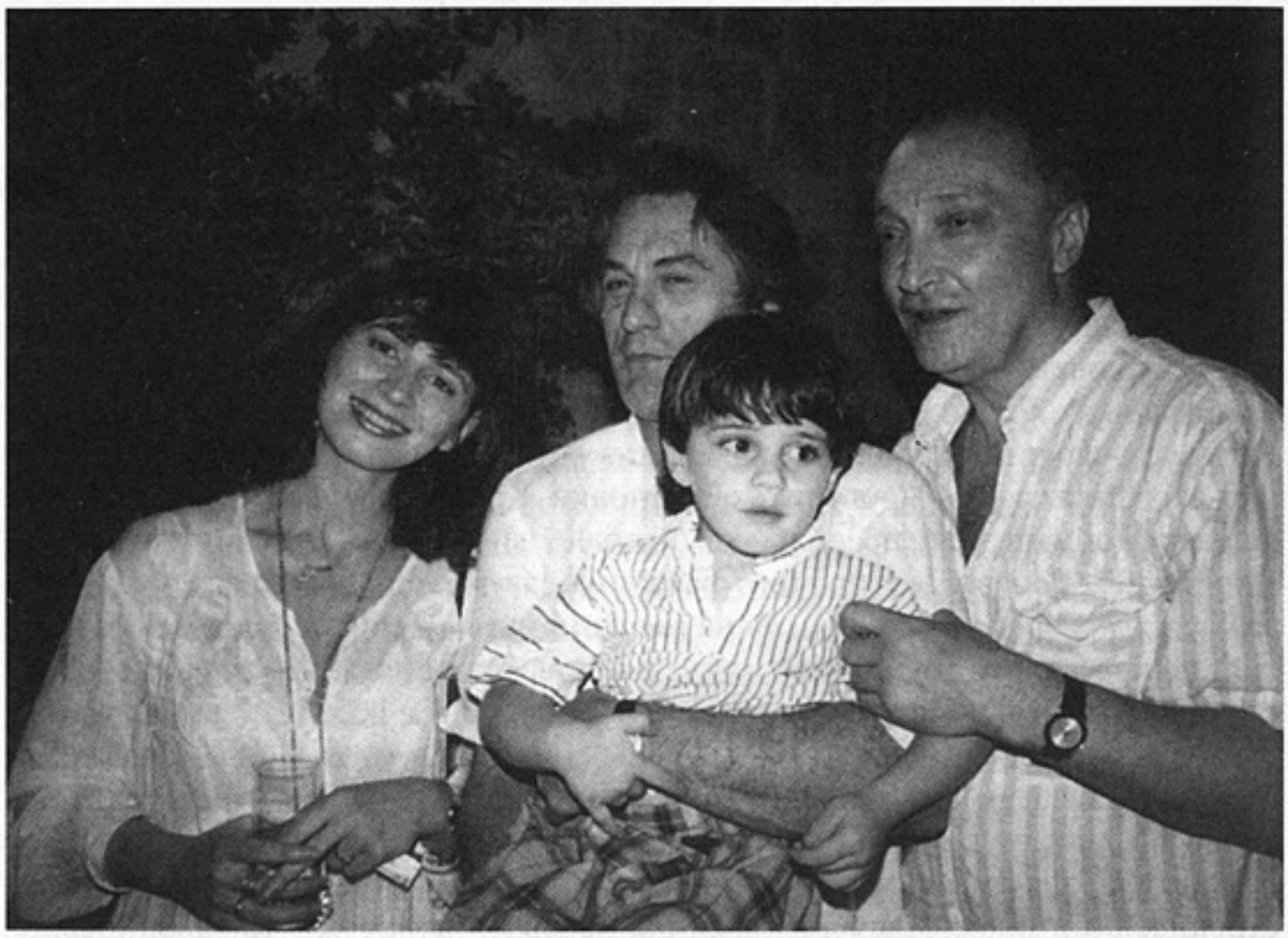
с обилием сувениров и подарков, как Санта-Клаус, нам с Региной он привез огромную книгу-альбом с фотографиями Анны Павловой. А вот из Эрмитажа ушел, даже не дойдя до зала, где «Мадонна Литта». Там же, в Питере, он захотел увидеть что-нибудь из ночных увеселений. Начало 80-х — какие там ночные забавы в Ленинграде, когда ближайший ночной бар в Финляндии? Единственное клубничное место — это ресторан «Тройка». Мы заказали столик. Сидим — Роберт, его сынок Рафаэль, Регина и я. В красном, цвета разврата, небольшом зале ресторана маленькая сцена. На ней барышни в колготках телесного цвета, в мини-юбках, красных сапожках, с кокошниками на балетных головках. Что-то поют и пляшут а-ля рюс. Роберт внимательно смотрит. Потом он вдруг попросил отвести его за кулисы. Делать нечего. Сначала я зашел за кулисы сам — проверить обстановку. Крошечное пространство. Объясняю: «Поймите меня правильно, мой коллега из США — знаменитый во всем мире артист Роберт Де Ниро (его фамилия, разумеется, им ничего не говорила) просит разрешения поближе на вас взглянуть». Девицы недоуменно смотрят на известного артиста (на меня) и пытаются понять, что все это означает. «Да нет же, он просто хочет взглянуть на вас. Вот и всё. Даю вам, девушки, слово, не подумайте плохого. Ну, странный он парень, из-за бугра». Позвал Роберта. Он сказал недоумевающим гирлам в кокошниках, что очень хорошо они сплясали, что, мол, все wonderful. Те сделали книксен. Постояли минуту, Роберт улыбнулся им скромной денировской улыбкой, и мы вернулись в зал ресторана. Во втором отделении девицы переоделись во что-то западноевропейское и под музыку из фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк» что-то сбацали. Потом — под музыку из «Кабаре», где снималась близкая подруга Роберта Лайза Миннелли, бывшая его партнерша по фильму Скорсезе «Нью-Йорк, Нью-Йорк».

Вот такой парадокс об американском актере.

Сынишка Роберта, мулат Рафаэль, какое-то время жил в нашей неболь-



Михаил Козаков с Робертом Де Ниро и его сыном Рафаэлем. Ленинград, Дворцовая площадь, 80-е годы



Михаил Козаков с Робертом Де Ниро, женой Анной и сыном Мишей. Тель-Авив, 1994

шой квартире на улице Гиляровского. Мальчуган — тысяча вольт! Нет, на две тысячи потянет. Вождь краснокожих. Но разговоры вел примечательные. Он обнаружил у меня на книжной полке книгу с картинками о немецком фашизме. И этот шестилетний начал рассуждать об этих сволочах наци, да с каким знанием предмета! Наци для него, мулата, были ненавистны. Полагаю, что малыш включал в это понятие расизм как таковой. «А у вас, Регина, есть наци в России? А были?» Ну как ему объяснить про то, что было в Советском Союзе при Сталине да и потом?! «Ведь вы, русские, побили наци?» — «Да, конечно, мы победили нацистов». — «Но ведь американцы тоже их побили. Вы это знаете?» Мы всё знали, мы знали даже то, чего не знал и не мог знать маленький Рафаэль Де Ниро. «У вас много полицейских, я заметил. Очень много. Это прекрасно. Значит, у вас трудно похитить ребенка», — сказал он. Похищение маленьких — вторая тема, которая волновала малыша. Пошел во двор, поиграл с такими же малышами в футбол, быстро нашел с ними общий язык.

Роберт доверял Регине сына, когда должен был заниматься в Москве своими взрослыми делами. Собственно, дел у него не было никаких, пока в один из его приездов он не стал председателем жюри Московского международного кинофестиваля. Но это было намного позже. А вот во второй его приезд — или третий вместе с Мартином Скорсезе — я был свидетелем того, как выдающийся режиссер вел переговоры о покупке права экранизации греческого романа «Последнее искушение Христа». Происходило это опять-таки запросто, за обедом в московском ресторане «Националь». Представитель Греции, Мартин Скорсезе, Роберт и мы с Региной явились случайными свидетелями зарождения этого знаменитого фильма, вызвавшего впоследствии скандал, который, как и фильм, докатился уже в постсоветскую Россию. В этом фильме Роберт не играл и не должен был играть, что мне тогда в «Национале» показалось странным. Де Ниро пояснил мне, что ему там как бы нечего играть. Большая роль Иуды была отдана режиссером их общему другу Харви Кейтелу, с которым Роберт не раз партнерствовал в фильмах Мартина Скорсезе.

Запомнился мне еще один эпизод из тех, первых, визитов. Андрюша Миронов и Роберт Де Ниро обедают у нас. Я не выдерживаю и, несмотря на протест Андрюши и Регины, все-таки прорываюсь к Роберту с волнующим меня вопросом: «Прости, Роберт, но другого такого случая не представится. У нас болтают, что в случае, если американский актер сыграет главную роль в успешном фильме, он уже может больше никогда не работать и жить с про-

центов. Это так?» Недовольная Регина переводит мой бестактный вопрос. Пауза. Затем Роберт спокойно, как само собой разумеющееся: «Конечно, а что тут удивительного? Может, если захочет. Ну а раз зашла речь о деньгах, можно и я вас кое о чем спрошу? Мне ведь тоже интересно. Я знаю, что вы, Андрей и Миша, здесь звезды. Сколько получает у вас актер за главную роль?» «Как будем считать, — сказал Андрюша, — с постановочными или без?» Решили — с постановочными. Объясняем американскому коллеге: фильм 1 час 40 минут, роль из кадра в кадр, актер высшей категории, оплата кругом-бегом пять тысяч рублей. Напомню — стоимость тогдашнего «Москвича». «В месяц?» — спрашивает Роберт. «Нет, за всё. Понимаешь, за всё. Регина, переведи ему точно». Перевела точно: пять тысяч за главную роль. Последовала пауза. Роберт промолчал, вздохнул и, сложив по-денировски губы — нижняя губа налезла на верхнюю, — изобразил сочувственное удивление и покачал головой. В общем, мы поняли друг друга. Два мира — два Шапиро, а можно и так: два мира — два Де Ниро.

За несколько приездов Роберта в Москву — тогда, в 80-е, он почему-то зачастил — было много всякого. Его чествовали, его гуляли по ресторанам и русским баням. Он стал почетным и желанным гостем: в Москве, в Тбилиси его буквально рвали на части. Время тогда стремительно менялось. Люди приобретали видеомагнитофоны и смотрели все подряд. Фильм «Однажды в Америке» принес Роберту в России бешеную славу. Нет, не «Таксист», не «Бешеный бык», не «Охотник», даже не «Крестный отец», не музыкальная лента «Нью-Йорк, Нью-Йорк», а именно спагетти-вестерн, где Де Ниро играет, как всегда, хорошо. Плохо он играть просто не умеет. Но для меня даже теперь, когда на его счету сотни фильмов, он навсегда останется тем Робертом Де Ниро, который снимался редко, но по-снайперски метко.

В 70-х годах, когда американцы чаще, чем сегодня, во всяком случае, делали штучный товар, само участие в фильме Марлона Брандо, Джека Николсона, Аль Пачино, Дастина Хоффмана или Де Ниро не только гарантировало финансовый успех, но служило гарантией качества самой ленты. У нас такие актеры — Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский, Инна Чурикова, еще некоторые. Видать, канули в вечность эти времена — что у нас, что у них. Сие не означает, что у нас, к примеру, любой из названных мастеров не мог влипнуть в дерьмо. Кино — искусство в первую очередь режиссерское, это понятно. К тому же зарабатывать — пусть советские, деревянные — чем-то надо. Говорят, что Иннокентий Михайлович Смоктуновский в последние годы жизни, когда можно было торговаться, задавал вопрос: «Ну, и сколько вы мне заплатите за это безобразие?» Далее все зависело от цены. Может быть, примерно так же дело обстоит и у них, на Диком Западе? Иначе чем объяснить, к примеру, что их великие снимаются, и много, в сомнительных лентах? Цена за безобразие, конечно, с той, что отваливают нам, грешным, по-прежнему несравнима. Федот, да не тот, несмотря на русский капитализм. Да не капитализм это вовсе — помесь негра с мотоциклом, кентаврическая система — капитализм с нечеловеческим лицом! У них тоже многое изменилось — и не в лучшую сторону — в искусстве кинематографа, во всяком случае. Говорю как зритель. Хотя, будь я сам участником в голливудской гонке, получателем баснословных гонораров, не знаю, что бы я запел и как поступил. Так что трудно нам судить, почему, скажем, тот же Де Ниро делает по два, а то и по три фильма в год. Нет слов, много работать — это клево, лучше, чем сидеть у себя на вилле и плевать в потолок. Однако я никогда не пойму, почему мегазвезда сам не заказывает сценарии, как это делал тот же Лоренс Оливье, снимая ленту по произведениям Шекспира, или Орсон Уэллс, снимавший и «Гражданина Кейна», и «Процесс» Кафки, правда, «Отелло» недоснял — денег для окончания фильма не хватило. Видать, в каждой избушке свои погремушки. Не нам судить, информации маловато. Да и менталитет иной.

Я как-то расспрашивал Роберта о том, где он учился, играл ли он на сцене, закончив театральную школу, не хотел бы он сыграть на сцене теперь. Тогда, в 80-х, у Де Ниро была идея сыграть господина Уи в «Карьере Артура Уи»

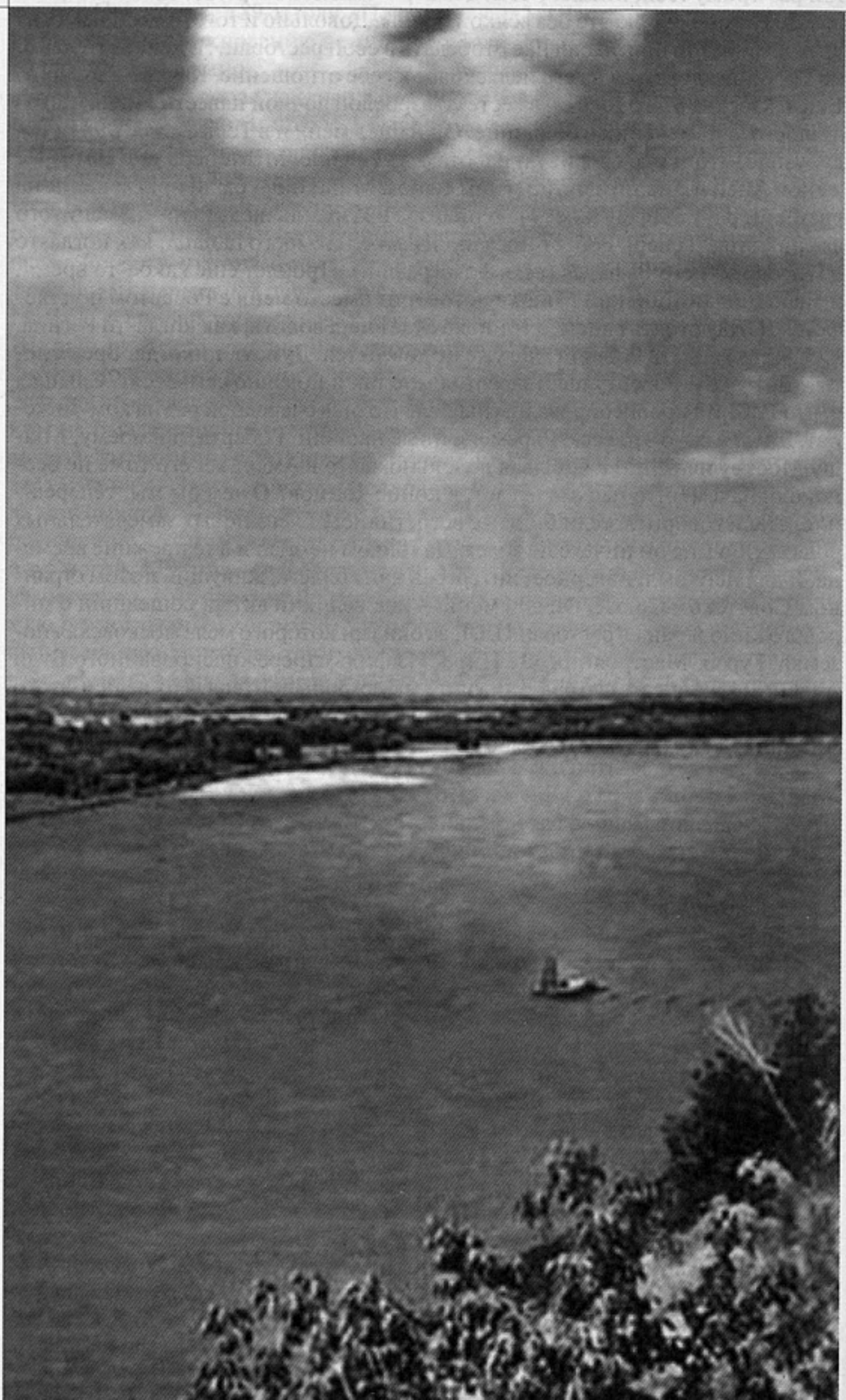
Бертольта Брехта. Он не раз мне говорил об этой странной мечте. Театр гротеска. Ведь Де Ниро острохарактерный актер, он не раз это блистательно доказывал, играя в кино, изменяя свой внешний вид, пластику, тембр голоса и так далее. На мой взгляд, Де Ниро — идеальное воплощение мечты Станиславского об актере! Разумеется, всякого художника следует судить по пикам в его творчестве. У Де Ниро таких пиков не счесть. Но все-таки почему не Шекспир, не Чехов, не Артур Миллер или Теннесси Уильямс? Почему неактерский драматург Брехт? Совсем неактерский. Уи Де Ниро не сыграл, однако в конце 80-х на бродвейскую сцену вышел, сыграв в камерной пьесе о наркоманах. Играл недолго, хотя спектакль пользовался успехом. Я спросил его, встретившись с ним в Нью-Йорке в 89-м году: «Почему бросил?» «Достаточно, хватит, — сказал по своему обыкновению немногословный Боби. — И материально невыгодно, это же не кино».

В 89-м году я попал наконец в Америку и связался с Робертом, точнее, попросил связаться с ним мою уже бывшую тогда жену Регину, проживающую в Нью-Йорке. Поехав по приглашению Де Ниро в качестве гостя в Штаты, Регина кинула якорь в Америке и живет там по сей день, став гражданкой США. Нет, Боби не увел от меня жену, просто пригласил одного из нас повидать Америку. Мы на семейном совете решили, что гостем станет Регина. Я потом объяснил Роберту, что он ни в чем не виноват, судьба. В сентябре 89-го я вместе с коллегами-артистами приехал в Америку на гастроли. В составе нашей бригады были сплошь хорошо известные русской диаспоре имена — Гердт, Гафт, Ширвиндт, Костолевский. Роберт откликнулся на звонок Регины и пригласил нас пообедать в ресторан, кажется, на 5-й авеню. Он был одним из совладельцев этой харчевни. Другим был Михаил Барышников, с которым я знаком не был. Регина объяснила мне, что мы должны прибыть в ресторан в точно назначенный час, минута в минуту. «Это Америка, Миша, — строго сказала Регина. — Здесь время зря не теряют. И, пожалуйста, не пей, — добавила моя бывшая. — Здесь тебе не Москва». В общении с американцем Де Ниро, и не только с ним, я всегда сильно зависел от Регины. Я в иностранном ни в зуб ногой, а Регина — переводчик высокого класса. Бывало, сидим в Москве, беседуем, хоть с тем же Де Ниро, и у меня ощущение, что я говорю напрямую с иноязычным гостем. Но стоило Регине отлучиться хоть на минуту, выйти на кухню, чтобы принести водку и хвост селедки, я превращался в глухонемого. Меня, да и гостя, словно вырубали. Странное, идиотское положение. Сам виноват. Я, как и многие в моем поколении, в детстве языки не учил за ненадобностью, жили-то за «железным занавесом», живого иностранца в глаза не видели и полагали, что не увидим. А в пятьдесят лет учить английский, живя в Москве, тоже как бы ни к чему. Да и лень к тому же. Правда, в пятьдесят четыре года нужда заставила меня в срочном порядке освоить иврит в Израиле, где я, кстати сказать, однажды встретился с тем же Де Ниро. Но давайте по порядку.

Итак, мы с Региной сидим в нью-йоркском ресторане и ждем хозяина, который запаздывает. Когда мы назвались, нам указали столик и спросили, не желаем ли мы в ожидании выпить. Мы не пожелали, а сказали, что посидим просто так. «Нам есть о чем поговорить», — пошутила моя бывшая жена, что было чистой правдой. «Смотри, смотри», — кивнула она в сторону большого окна, через которое была хорошо видна улица. Подъехала машина. Из нее вышел Роберт, на носу которого почему-то были очки, ранее мной никогда не примечаемые. Какой-то неденировской походкой человек быстро просеменил к подъезду своего ресторана на 5-й авеню и вошел в него. Снял очки, опять стал Де Ниро. Зачем этот маскарад? Регина сказала: «На всякий случай. Ведь здесь его каждая собака знает». Через какое-то время подвалил Михаил Барышников, тоже в странноватом прикиде для всемирной звезды. Роберт познакомил меня с петербуржцем Мишей. Нашли, как говорится, время и место познакомиться друг с другом два бывших ленинградца. Де Ниро привел с собой еще одного своего близкого друга, актера и режиссера моих лет. «Тебе, Миша, будет с ним интереснее, чем со мной. Он любит театр». Ког-

да Роберт уже в начале 90-х окажется в Тель-Авиве, я увижу его опять-таки в компании его умного друга. Итак, был этот недлинный ланч в Нью-Йорке. Говорили о театре Льва Додина, о его спектакле «Братья и сестры», которым восхищался Барышников, об Иосифе Бродском, опять же с Михаилом, об американской драматургии с умным другом. Роберт же весьма интересно рассказывал об Анджее Вайде, которого сильно зауважал. Де Ниро, решивший тогда заняться кинорежиссурой, специально съездил в Польшу и, кажется, побывал на съемках у великого поляка. Но музыка играла недолго, чай, не Москва. Мы через час, а может быть, того меньше мило расстались. «В другой раз приму тебя, Миша, у себя дома», — сказал Роберт. Да-да, два мира — два Де Ниро. Говорю это без всякой обиды. Довольно и того, что он изыскал время, любезно пригласил нас отобедать в свой ресторан. Я, действительно, не могу пожаловаться на его неласковое к себе отношение. Как раз наоборот. Еще в Москве 87-го года он вместе со взрослой дочкой навестил меня, находившегося на лечении в больнице. Он нашел меня и в Тель-Авиве в 94-м году, узнав, что теперь я живу и работаю в Израиле. Мы теперь уже сами — с женой Аней и с нашим пятилетним сыном Мишкой — были приглашены на светский раут в Яффу по случаю приезда в Израиль на два дня знаменитого американца. Теперь Роберт посадил на закорки моего пацана, как когда-то в Питере я — его Рафаэля (есть фотографии). Пройдет еще какое-то время, и знающий английский Мишка поговорит вместо меня с Робертом по телефону. Я буду стоять рядом, а Минька будет переводить, как когда-то Регина. Но вживе увидеть Роберта мне уже не доведется. Думаю, никогда. Время летит. Вот уже и Роберту шестьдесят, а мне так и подавно семьдесят. Слышал я, что Роберта прооперировали, слышал, что он в очередной раз на ком-то женат. Да не важно это все. И времена иные настали. Роберта, по-моему, в нашу Москву не тянет, а я, бывая довольно часто в Америке, его тоже не беспокою. Зачем? Что нас связывает, в конце концов? О чем бы мы, теперешние, стали говорить, если бы даже встретились? О его новых замечательных ролях? Обо мне он ничего не знает. Да толком не знал и в те прежние времена. Я для него был, наверное, интересен как коллега, живущий в этом странном Советском Союзе. Он для меня — как великий актер, сошедший с мирового киноэкрана в ресторан ЦДЛ, за окнами которого мела московская поземка. Гурзо, Мастроянни, Де Ниро. Из фильма, срежиссированного Вуди Алленом, где я сам сыграл эпизодическую роль зрителя. Но ведь и этого могло не случиться. Так стоит поблагодарить судьбу. Мы живем для воспоминаний, пока, разумеется, еще живем.

ЧТЕНИЕ



С Ц Е Н А Р И Й

ИВАН ВЫРЫПАЕВ

Эйфория

«Савл, Савл! что ты гонишь Меня?»
Деяния, 22,7

1

С высоты птичьего полета извивается широкой лентой мутная река Дон; желто-красная выгоревшая на солнце степь дрожит мелкой рябью на ветру; белый ковыль, как белая вода, зеленые бугры и одинокое дерево причудливой формы. Кажется, что огромное дикое божество всем своим телом легло на землю. Дон — больше, чем река. Дон — это степи, маленькие хутора, одиноко растущие деревья, Дон — это красные, желтые, белые пятна и еще множество причудливых красок. Дон — это вольный, разгульный, свирепый, страстный, непокорный и безумно красивый бог. Руки бога — донское звездное небо, ноги его — потрескавшаяся от жары земля.

С высоты птичьего полета над рекой — утес. На краю утеса маленькая фигурка Веры в красном платье. Вера смотрит куда-то вдаль. Это она живет внутри этого огромного организма, внутри Господа Бога по имени Дон.

2

Донская степь. Желто-красные пятна выгоревшей на солнце травы, столбы линии электропередачи, вдали над горизонтом желтым блином висит солнце. Павел и Андрюха идут по степи быстрым шагом. Павел мычит слова себе под нос.

П а в е л. Т-т-т-т. Н-н-н-н. М? Ага. Д-д-д-д. У, у, у, у. У-у-у-у! Как-то я не знаю, почему , как-то, я не знаю? Т-т-т-т. Д-д-д-д-д. Ш-ш-ш. Шу-шу-шу! Затесалось. Ишь, мать твою, ё твою, затесалось, что ли? Затесалось, затесалось, затесалось. Ишь, мать твою, ё твою, затесалось! И всё! И всё. И надо ехать, короче, и всё. И надо ехать. Мне надо ехать. И я поеду, поеду, короче, и всё. Поеду, короче, поеду, и всё! Всё, всё, всё, всё. Всё! Еду, всё. Еду!

А н д р ю х а. Паха, ты чё, куда ты ехать собрался, ты чё? Ты чё, тя Валера расчленит, ты чё?! Ты куда собрался, стой, ты чё?

Андрюха преграждает Павлу путь. Павел отталкивает его и идет дальше. Андрюха идет за ним. Идут по степи. Ноги утопают в красно-желто-оранжевых пятнах травы, вдали над горизонтом повисло солнце. Из-за марева солнце не яркое, а словно бы мы видим его через мутное стекло. Через всю степь тянется линия электропередачи — столбы, установленные на одинаковом расстоянии. Столбы гудят. Кажется, будто воздух целиком состоит из электричества.

Павел резко останавливается, разворачивается и идет обратно. Андрюха идет за ним. Идут по степи. Ноги утопают в красно-желто-оранжевых пятнах травы, вдали над горизонтом повисло солнце — идут.

А н д р ю х а. Паха, ты чё, правда, что ли, поедешь? Как ты поедешь-то? Ты чё, напрямую, что ли, решил, ты чё?!

П а в е л. А как? А чё делать? По-другому не получится, короче.

А н д р ю х а. Почему не получится-то, ты чё? Почему никак, ты чё?!

П а в е л. Потому что!

Идут по степи. Павел рычит. Рычит.

Подходят к дорожной колее (вся донская степь изрезана такими дорогами вдоль и поперек). На краю дороги машина «Москвич-412». Передние двери в машине открыты. Павел и Андрюха подходят к машине.

А н д р ю х а. И ты чего, вот так щас прямо и поедешь, и чё? И чё ты скажешь?

П а в е л. Скажу, что всё, чё мне еще-то говорить?!

А н д р ю х а. Ничё себе заявление! А Валерка, если узнает, чё будет?! Расчленит!

П а в е л. На х... Валерку. От меня-то уже все равно ничего не зависит.

А н д р ю х а. А от кого это зависит-то, если не от тебя?

П а в е л. Не знаю. От природы, мать твою, от кого же еще!

Павел садится за руль, захлопывает дверь. Андрюха обходит машину и садится рядом с Павлом. Машина трогается с места.

Зеленый «Москвич» едет по пыльной дороге в степи. Степной воздух в разгар жаркого дня весит сотни тысяч тонн. Вес воздуха становится заметен на глаз. Вся степь разрезана песочными дорогами. На какую ни сверни, все равно, все они рано или поздно сойдутся у главного тракта. «Москвич» выезжает на асфальтовую дорогу и останавливается. Из машины выходит Андрюха. «Москвич» уезжает.

3

Извивается лентой мутной воды Дон. Мы поднимаемся вверх по Дону, с большой скоростью летим почти над самой водой. Огибаем крутые повороты, песчаные косы сменяют лесные берега, летим над Доном, обгоняя рыбацкие моторки, то справа, то слева по берегу возникают и остаются позади маленькие хутора. Летим над мутной водой, видим водоросли, видим купающихся баб и мужиков, пролетаем над ними, летим вверх по реке, впереди еще один крутой поворот, за ним утес. На краю утеса стоит Вера. И теперь мы видим ее красивое лицо прямо перед собой.

Вера смотрит с утеса вниз; там, внизу, на песчаной косе, играет с деревяшками ее пятилетняя дочка Маша.

За спиной Веры метрах в пятидесяти стоит ее дом. Небольшой дом, требующий основательного ремонта. Вокруг дома забор. Калитка обита куском жести и выкрашена в красный цвет.

Вдоль крутого берега, пересекая утес, идет дорога. По этой дороге на зеленом «Москвиче» едет Павел.

Павел остановил машину, не доехав до Веры метров десять. Вера на краю утеса, внизу Дон. Павел открыл дверь, вышел из машины и пошел к Вере.

Эти десять метров нужно было как-то пройти. Павла слегка шатает, он похож на вурдалака, приближающегося к жертве. Подойдя к Вере, Павел окончательно растерялся.

П а в е л. Привет, ты меня знаешь?

В е р а. Привет. Да, кажется, знаю.

П а в е л. На свадьбе у Андрюхи Евсеева, короче.

В е р а. Да, на свадьбе, помню.

П а в е л. Помнишь?

В е р а. Да, помню.

П а в е л. А ты, короче, это, знаешь, чё я смотрел?

В е р а. Как это?

П а в е л. Ну, это, короче. Ну, как объяснить? Ну, ты, короче, помнишь, как мы смотрели?

В е р а. Кто мы?

П а в е л. Ну, я на тебя, а ты на меня? Или ничего этого не было?

В е р а. Как это?

П а в е л. Ты смотрела на меня или нет, короче?

Вера оборачивается к реке и зовет дочь.

В е р а. Маша. Маша, всё, идем.

П а в е л. Я видел, ты смотрела. А чё ты смотрела?

В е р а. Я не знаю.

П а в е л. Я, короче, тоже не знаю, но я знаю, что я больше не могу без этого жить.

В е р а. Машка, я кому сказала, идем, а то щас отец за тобой придет.

П а в е л. Слышишь, чё я говорю?

В е р а. Без чего не можешь?

П а в е л. Без того, чтобы не выяснить, короче.

В е р а. Что выяснить?

П а в е л. Ну, чё мы смотрели, короче! Я даже не сплю больше.

Павел смотрит на Веру. За спиной Веры — другой берег Дона, степь и вдалеке одиноко растущее дерево (частое явление для донских степей). У ног Веры из-за края утеса показалась голова ее дочки. Маша с опаской смотрит на незнакомого мужчину.

П а в е л. Я сам не понимаю, чё происходит. Ты не знаешь?

В е р а. Нет. Машка, я кому сказала.

М а ш а. А я здесь.

В е р а. А, ты здесь?! Идем.

Вера нагибается, помогая дочке взобраться на утес. У Веры осиная талия и настоящий женский зад.

П а в е л. И чё будем делать?

Вера взяла Машу за руку, и они пошли в сторону дома.

П а в е л. И чё делать-то?

Вера оборачивается, смотрит на Павла. В ее глазах страх.

В е р а. Я не знаю.

Вера с дочкой идут к дому. Павел стоит неподвижно, провожает их взглядом. Они подходят к калитке, заходят к себе во двор.

В углу двора собачья будка. Возле будки лежит огромный лохматый черный пес. Пес приподнимает морду и рычит.

М а ш а. Я хочу к Пирату.

В е р а. Нельзя, он тебя не любит.

М а ш а. Я хочу погладить.

В е р а. Нельзя, он тебе палец откусит. Идем, папа ждет.

Заходят в дом.

Дом начинается с кухни. У окна стол. За столом сидит муж Веры Валера. Суровый человек. Большой, с красными кулаками. Черные кудрявые волосы, глаза добрые, но навсегда разбавленные самогоном. И не потому, что пьет (он не пьет), а потому, что когда-то хорошо пил.

На столе клеенчатая шахматная доска. Валера играет в шашки сам с собой. Дочь идет к отцу.

М а ш а. Папа, можно я схожу?

В а л е р а. Сходи.

За окном Вера видит Павла, который все еще стоит на краю утеса. Вера идет в другую комнату. Из кухни слышатся голоса мужа и дочки.

Г о л о с М а ш и. Я вот сюда поставлю, руби меня.

Г о л о с В а л е р ы. Чем мне тебя рубить, пока что нечем.

Вера смотрит в окно на Павла. Павел, слегка покачиваясь, топчется на одном месте.

Г о л о с М а ш и. Вот меня руби, этой.

Г о л о с В а л е р ы. Этой нельзя рубить, она далеко. Вер, ну чё, может, поедим?

Вера идет обратно на кухню. Останавливается напротив стола. Видит в окне Павла.

М а ш а. А почему нельзя?

В а л е р а. Она далеко. Ладно, убираем шашки. Вер, ну чё, есть будем?

В е р а. Не знаю, а вы хотите?

В а л е р а. Всё, убираем. Хотим.

Валера собирает шашки в коробку. Вера идет к буфету в углу, открывает верхнюю дверцу буфета, на внутренней стороне дверцы приклеено зеркало. В отражение видно окно, за окном на краю утеса мается Павел. Вера смотрит в зеркало на Павла.

Маша садится за стол. Валера берет с плиты кастрюлю и ставит ее на середину стола. Вера достает из буфета тарелки, ставит их на стол, смотрит в окно.

Валера посмотрел в окно.

В а л е р а. А кто это там, это этот, что ли, как там его? Андрюхин, короче, друг, что ли? Этот с Чиганаки, короче, с совхоза?

Вера идет к рукомойнику, моет руки.

В а л е р а. Чё это он тут? Лодку, что ли, ждет?

Вера вымыла руки, села к столу. Как раз напротив окна.

В а л е р а. А ты на свадьбе-то у Андрюхи Евсеева помнишь его?

В е р а. Помню.

В окно видно, как Павел уходит.

В а л е р а. О, пошел. Не дождался, короче. А чё он тут делал-то, Вер, не знаешь?

В е р а. Я не знаю.

За окном разворачивается «Москвич».

В а л е р а. О! Он, короче, на машине, бульдозер ему в сраку, как говорится.

В е р а. Валера!

В а л е р а. А чё? Бульдозер, это чё,

мат, что ли? Да и срака тоже чё, мат, что ли?

4

Павел мчится по степной дороге на своем «Москвиче». Дорога — это две песчаные колеи. Машину на песке заносит из стороны в сторону. То и дело дорога раздваивается и нужно успеть решить, по какой из двух ехать.

Зеленый «Москвич» Павла несется по донской степи. Степь горит яркими красками. «Москвич» проносится мимо брошенной фермы из белого кирпича. Ферма напоминает древнюю крепость: есть и стены крепости, и башни, и даже бойницы (черные узкие дыры) на месте вентиляционных вытяжек. Сказочная картина, древняя волшебная страна, забытая цивилизованным миром.

На обочине песчаной дороги — Галя. Пьяная. Юбка на боку, блузка разорвана, волосы слиплись от грязи, помада размазана по всему лицу. Галя сидит прямо у края песчаной колеи, в правой руке она держит свои трусики. Галя очень пьяна. Павел останавливает машину.

П а в е л. Галя, тя чё, изнасиловали?

Г а л я. Паха, ты?

П а в е л. Чё случилось, Галя?

Г а л я. Ой, Паха, я щас... вон там, вон в кустах... так классно потрахалась!

П а в е л. Коза.

Павел едет дальше. Через лобовое стекло видна только дорога, водителю нужно следить лишь за ней: врезаться не во что, главное, успеть вовремя сворачивать с одной песчаной колеи на другую.

Посреди дороги стоит джип. Павел останавливается. Возле джипа стоит водитель Агафонов, худой мужик лет тридцати пяти, и смотрит в бинокль в сторону небольшого лесного массива, виднеющегося вдали. В машине еще трое мужчин — Юткин, Барман и Нырянов. Павел остановился, высунул голову в окно.

Из джипа вылез Нырянов, полный мужчина в спортивном костюме и ковбойской шляпе. Он подошел к машине Павла.

Н ы р я н о в. Здорово. Счастливого пути. Слышь, не знаешь, где есть нормальное место на берегу?

А г а ф о н о в. Слышь, а вообще, где берег? Там?

Указал рукой в сторону лесного массива.

П а в е л. Да. Вон там есть берег.

Н ы р я н о в. А это, слышь, а где можно нормально лагерь разбить?

П а в е л. Все время влево берите, а там вдоль берега езжайте и сами, короче, смотрите.

А г а ф о н о в. Вот туда, да?

П а в е л. Да.

Н ы р я н о в. Спасибо. Бог помощь.

Павел не стал дожидаться, пока джип освободит проезд, свернул с дороги, объехал джип с левой стороны, а потом вдруг резко вывернул руль направо и помчался прямо по степи, разрезая своей машиной огромное белое море из дрожащего на ветру пушистого ковыля.

«Москвич» остановился у заброшенного коровника. Коровник из белого кирпича, окна из зеленых стеклоблоков. Павел выскочил из машины, забежал внутрь коровника.

Длинное узкое помещение, когда-то предназначенное для дойки коров. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь толстые зеленые стекла, заполняют коровник волшебным изумрудным светом. В коровнике около сотни черных коз. (В совхозах на Дону есть целые стада черных коз. Козы спасаются в заброшенных постройках от изнурительной жары.)

Павел идет по узкому проходу между загонами. Козы испугались, вскочили на ноги, настороженно смотрят. Павел останавливается. Он прислушивается. Прислушивается к своему организму. Его сильно мутит. Павел начинает пристально рассматривать свои руки, как будто видит их впервые. Затем на секунду замирает. Слушает себя. Потом начинает тереть лицо руками. Хватается руками за голову, делает несколько шагов, снова замирает. Вдруг принимается тщательно ощупывать все свое тело. Корчится, делает несколько прыжков. Кажется, будто кто-то или что-то проникло внутрь него и он всеми силами пытается освободиться. Вдруг Павел бросается на коз. Он кричит, машет руками, пинает животных. Козы мечутся по коровнику.

В изумрудном свете мечется фигура Павла, разгоняя около сотни чер-

ных коз. Козы, натыкаясь друг на дружку, стремятся выскочить из коровника в узкие двери. Павел мечется до тех пор, пока все козы не выбегают из помещения. Оставшись один, он останавливается и замирает.

Коровник из белого кирпича. Зеленый «Москвич» с открытой дверью. Вокруг коровника бродят черные козы.

Из коровника выходит Павел. Он спокоен. Садится в машину и уезжает.

5

Сарай во дворе Веры. В сарае старенький, уже без колес, мотороллер с деревянным кузовом. Дно кузова засыпано песком. Вера сидит в кузове на песке. Она смотрит на пылинки, которые летают в солнечном луче прямо перед ней. По ее щекам текут слезы. Вера рыдает, но при этом внимательно рассматривает каждую пылинку, пролетающую мимо нее. Вдруг слышатся лай собаки и жуткий вопль Маши. Вера вскакивает.

Во дворе возле будки большие капли крови. Скорчившись от боли, уткнувшись лицом в землю, лежит пятилетняя Маша. Он прижала руки к груди, из-под ее тела вытекает струйка крови. Возле Маши Валера, он пытается перевернуть Машу, чтобы добраться до раны. Пес, почувствовавший, что сделал что-то неправильное, забился в будку. К Маше и Валере подбегает Вера. Наконец Валере удается перевернуть Машу на спину и отодрать ее руки от груди. Маша почти без сознания, у нее болевой шок. Все ее платьице в крови. На правой руке на одной только тонкой кожице болтается откусанный палец.

В е р а. Машенька! Доча, что? Валера, что?!

В а л е р а. Врача! Надо врача, беги!

В е р а. Куда? Что делать?!

В а л е р а. Беги! К Пустыревым, за Дмитричем, за машиной.

В е р а. А Маша?!

В а л е р а. Быстрее, беги! Чё, стоишь?!

Вера бежит к калитке.

В а л е р а. Ну-ка постой! Беги в дом, неси водку и нож, быстро.

Вера бежит к дому, останавливается у крыльца.

В е р а. А водка где?

В а л е р а. В манде, в буфете, быстрее!

В е р а. А нож зачем?

В а л е р а. Не спрашивай. Водка, нож или ножницы.

Вера убегает в дом. Валера рвет на себе майку, один оторванный кусок прижимает к окровавленному месту. Маша в полуобморочном состоянии, даже не кричит.

Возвращается Вера, в руках нож и бутылка. Валера берет бутылку, ставит на землю, берет нож. Замечает, что Вера стоит рядом.

В а л е р а. Ты чё стоишь, сука, у тебя дочь умирает, беги?!

Вера убегает.

В а л е р а. Машенька, доченька, потерпи, щас немного больно, чуть-чуть. Солнышко мое, не бойся.

Валера льет на рану водку. Маша вскрикивает, пытается отдернуть руку, но Валера удерживает ее руку и продолжает лить. Валера берет нож и срезает болтающийся палец. Маша вскрикивает и теряет сознание. Валера принимается бинтовать руку куском майки.

6

Если смотреть с высоты большого холма, то через степь, вдали, два жилых двора, два дома. За домами, немного подальше, Дон. Виден и другой его берег, степь и одиноко растущее дерево. Издалека оба дома кажутся совсем маленькими. Один от другого дома стоят на расстоянии метров ста.

Из дома, что левее, выбегает Вера. Маленькая фигурка в красном платье бежит по пыльной дороге в сторону соседского дома. Бежит вдоль Дона. На том берегу далеко за горизонтом садится ярко-красное солнце. Вся земля вокруг освещена мягким розовым светом заката. Маленькая фигурка в красном платье бежит по пыльной дороге в сторону соседского дома. Добегает до калитки, скрывается во дворе.

Перед нами картина божественной красоты. Красный закат, разрезанный редкими полосками темных облаков. Степь, окрашенная в розовый цвет. Одинокое дерево с ветвями в небо, словно черный монах, воздевший руки к Всевышнему. Величественный

Дон, как изогнутое темное стекло. Утес, утюгом повисший над рекой. Его прорезает песочная дорога, идущая вдоль всего высокого берега. Возле дороги, метрах в ста один от другого — два небольших домика, окруженные низенькими заборчиками. Время остановилось. Весь Дон замер, ожидая, когда солнце скроется за линей горизонта.

Вера выбегает из ворот соседского дома и бежит обратно. За ней пытается бежать пожилая женщина, но, пробежав всего несколько метров, она останавливается и идет шагом. Солнце тем временем скрылось за горизонтом почти наполовину. И в этот момент райскую тишину нарушают оружейный выстрел и визг собаки.

Во дворе возле своей будки лежит убитый пес Пират. Рядом стоит Валера с ружьем в руке. Появляется Вера. Она сильно запыхалась. Вера смотрит на мертвую собаку, потом на Валеру. Столько всего, что она не знает, как реагировать и о чем говорить сперва. Вера не может отдышаться, не может прийти в себя.

В а л е р а. Машка немного пришла в себя. Я ее напоил водкой. Она в доме лежит.

В е р а. Зачем водкой?

В а л е р а. У пьяного меньше болит.

В е р а. Что делать? Дмитрич в Михайловке. Приедет завтра. Что делать?

В а л е р а. Да ничё не делать. Я там ей все забинтовал. Заделал. Обработал. Машка щас должна от водки заснуть. А Дмитрич приедет, повезем в больницу, чё делать?!

В е р а. А чё щас делать?

В а л е р а. Нечего делать? Вон возьми кобеля закопай. Я к нему не притронусь, тварь сраная.

Во двор входит баба Надя, пожилая женщина, которая бежала вслед за Верой.

Б а б а Н а д я. Ну как? Девочка наша, что?

Баба Надя замечает убитого пса.

Б а б а Н а д я. О, Господи Исусе! Убили, так ему и надо, прости Господи. Где она, моя, кровушка?

В а л е р а. В хате, где.

Все идут в дом.

7

Сумерки. Обрыв над берегом Дона. Прямо на краю берега в землю вкопан стол. Гуляет компания. На столе несколько пластмассовых бутылок из-под кока-колы, теперь в них мутный самогон, тарелка с картошкой в мундире, солонка с солью, лук, огурцы, помидоры, что-то еще.

У стола две молодые некрасивые женщины, Ленка и Люба, им лет по двадцать пять. И двое мужиков: Саня — молодой парень лет двадцати и Григорий — ему лет тридцать. Рядом со столом дерево, на ветке которого прикреплен самодельный фонарь довольно большой мощности. Стол хорошо освещен. Чуть в стороне от стола еще двое мужчин — Павел и его товарищ Мишка. В руках у Павла бутылка водки, к которой он то и дело прикладывается, пьет из горла́ и без закуски.

М и ш к а. Знаешь, чё надо делать? Надо, короче, его из ружья отстрелить. А чё? Я две ночи за ним, вон с Ленкой моей, то вниз его по реке гоним, то потом вверх. Обратно, смотрим, он снова в яме. Знаешь там яму чуть выше Ярского, за извилиной? Дай хлебнуть.

П а в е л. Не, мне нужно, я вашу сивуху не могу, короче.

М и ш к а. Ну дай глоток, щас те Андрюха еще привезет, не жилься.

П а в е л. Здесь всего глоток, ну и чё?

М и ш к а. Так ничё. Из ружья, а иначе никак, короче.

Павел подносит к губам бутылку, в которой еще больше половины, и выпивает все одним махом.

М и ш к а. Ну ты дятел. Ну и хер с тобой.

Павел абсолютно трезв.

П а в е л. Ты о чем рассказываешь?

М и ш к а. Я тебе рассказываю, как мы с Ленкой не можем этого кита поймать. Я его вижу под фонарем, а он обратно исчезает.

Мишка оборачивается в сторону стола и зовет жену.

М и ш к а. Ленка. Лен.

Женщина с некрасивым лицом оборачивается.

Л е н к а. Чё надо?

М и ш к а. Скажи, там кит килограмм на сорок?

Л е н к а. Говорю. Токо у него, Па-

ха, руки из одного места, не может сачок держать.

М и ш к а. Да кого не могу? Там, короче, какая-то чертовщина.

В это время далеко-далеко за ними, из-за невидимого глазом горизонта, на небо выползает огромная серебряная луна.

Мишка поворачивается к Павлу. Павел по-прежнему абсолютно трезв.

М и ш к а. Всё, короче, завтра я эту рыбу из ружья. Картечью дам из двух стволов, и всё. Если и тогда уйдет, я не знаю, что делать. Тогда колдовство, короче.

Из темноты возникает Лида. Подходит к столу, наливает себе стакан самогона, выпивает.

С а н я. Лидка, ты чё, упасть хочешь?

Л и д а. Там, короче, это, Андрюха мой в кустах и Галька.

Г р и г о р и й. Ты чё, Лидка, Андрюха за водярой поехал к бабке, для Пахи.

Л и д а. Не за водярой, а вон там, возле Сельяновых ворот, в кустах, я только что там была. Прямо в кустах, с этой кобылой. Вот и вся любовь, как говорится.

Л е н к а. И чё делать?

Л и д а. Да ничего не делать. Пусть тарит кого хочет, лишь бы войны не было.

Лидка наливает полстакана самогона и выпивает. Мишка подходит к столу. Павел остается один. Прямо за его головой растет серебряный лунный шар.

М и ш к а. Во, Ленка, учись, как надо с мужем обращаться.

Л е н к а. Я тебе поучусь! Я если застукаю тебя, я тебе вот эту вилку в грудь воткну!

Берет вилку и демонстративно бросает на стол.

Г р и г о р и й. Лид, а может, это не он?

Л и д а. Чё не он? Я же и послушала, и посмотрела. Я чё, не знаю, как мой родимый муж это делает?

Л ю б а. И чё ты сделаешь?

Л и д а. А чё я-то буду делать? Он пусть теперь и делает, чё хочет. Мне-то чё, я, что ли, виновата.

Л е н к а. Ну ты даешь. Я бы не стерпела. Вы же неделю назад поженились.

М и ш к а. Свадьба такая классная была. (*Кричит Павлу.*) Паха, помнишь Андрюхину свадьбу, на прошлой неделе?

Л и д а. Ой, да чё он помнит?! Нажрался, как свинья!

Павел смотрит на луну.

П а в е л. Помню.

Луна. Только яркая луна, и больше ничего, белое пятно с серыми пятнами.

Из темноты возникает Андрюха. Подходит к столу, в руках у него бутылка водки.

А н д р ю х а. Паха, держи, «спасибо» не надо.

Павел смотрит, как луна ползет на небо из темноты.

А н д р ю х а. Паха, я привез, забирай, а то щас эти глотки всё высосут.

Все притихли в предвкушении скандала.

Л и д а. Чё, Андрюха, так долго?

А н д р ю х а. Так чё долго? Пока доехал, пока то да сё, пока обратно, чё долго?

Л и д а. А чё — то да сё?

А н д р ю х а. Да ничё, а чё? Давайте-ка за мой приезд.

Андрюха разливает по стаканам самогон.

Павел поворачивается, подходит к краю высокого берега и спускается вниз к реке.

А н д р ю х а. Ну, чё, за луну, что ли?

Л и д а. Давайте за луну. Я за луну еще ни разу не пила. За луну, Андрей Алексаныч!

А н д р ю х а. А вы чё притихли? За луну, короче, чтоб ей там икнулось!

Все чокаются, собираются выпить, но в это время внизу у реки заревел лодочный мотор.

А н д р ю х а. Паха, что ли?

Мишка бежит к краю обрыва. Внизу Паха отплывает от берега на моторке.

М и ш к а. Вот, твою мать, уехал.

А н д р ю х а. Как, уехал?

М и ш к а. Так, на моей лодке, мать вашу.

Из темноты появляется Галя. Подходит к столу.

Г а л я. Добрый вечер, не помешаю?

Л и д а. Не помешаешь.

Лида хватает со стола вилку и со всего размаху втыкает ее прямо Гале в грудь.

8

Ночь. Крупные яркие звезды и огромная круглая луна освещают землю, словно сказочные фонари.

Вниз по течению реки плывет лод-

ка. Мотор выключен, весла прибраны. На дне лодки лежит Павел. Он смотрит в небо. Перед его глазами проплывают звезды. Павлу начинает казаться, что с каждой минутой звезды становятся все ближе и ближе. Постепенно звезды сливаются в одну сплошную ярко-голубую линию. Эта линия напоминает реку. Павел ясно видит извилистую реку, эта река как две капли похожа на Дон, только ее вода вся светится звездным серебром. Павел видит, как по этой реке, медленно, повинуясь течению, плывет лодка. Он узнает эту лодку, он узнает себя, лежащего на дне лодки. Павел видит себя на дне лодки, которая высоко в небе плывет по извилистой звездной реке. И кажется, что где-то там, в самой этой небесной реке, звучит чей-то голос. Сначала совсем тихо, а потом все громче и громче. Это голос женщины. Это старая казачья песня, которую где-то там, может быть, на дне звездной реки, поет красивый женский голос. И Павел догадывается, кому этот голос может принадлежать. В одно мгновение волшебная небесная река превращается в обычное звездное небо. Павел поднимается. Приходит в себя, зачерпывает горсть воды, умывает лицо. Но голос не исчезает. Красивая грустная песня слышится все яснее и яснее. Уже понятны слова. Павел встает в лодке и прислушивается.

Обрыв над рекой. На краю обрыва Вера лопатой копает яму. Рядом на земле лежит застреленный пес. Вера поет красивую казачью песню.

Внизу под обрывом течет тихий Дон. Из-за поворота выплывает лодка Павла.

Могила для собаки готова. Вера отбрасывает лопату в сторону, подходит к мертвому псу берет за его лапы и тащит к яме. В это время на краю обрыва возникает фигура Павла. От неожиданности Вера садится на землю.

Павел молча смотрит на Веру.

В е р а. А как так получилось?

П а в е л. Так я иду, короче, на моторке и думаю, кто это поет, короче.

В е р а. Я не слышала мотор.

П а в е л. Так я же его выключил.

В е р а. А я не слышала, чтобы мотор работал, а потом ты его выключил.

П а в е л. Так я его давно выключил.

В е р а. Когда?

П а в е л. Километров за восемь отсюда.

В е р а. У нас трагедия. Пират откусил Маше палец.

П а в е л. Маша — это дочка, да?

В е р а. Да.

П а в е л. А Пират — это чё такое?

В е р а. А Пират вот он лежит.

П а в е л. А почему он умер?

В е р а. А его муж мой застрелил.

Павел пристально посмотрел на Пирата.

П а в е л. А, так он чё, откусил палец, что ли? Совсем откусил?!

В е р а. Совсем.

Вера плачет.

П а в е л. Так, ни хера себе! И чё делать теперь?

В е р а (*рыдая*). Я не знаю.

П а в е л. Вот тварь!

У Веры начинается истерика. Она ложится на живот, ползет по земле, потом бросается к мертвому псу, рыдает, уткнувшись лицом в черную шерсть собаки.

Павел опускается на колени за спиной Веры, наклоняется, берет ее за плечи. Вера машинально откидывается к нему спиной. Павел обнимает Веру. Они молча смотрят на мертвого пса.

Издалека, очень-очень издалека, но не с неба, а с земли, с того же самого берега, но только издали мы видим на краю обрыва две маленькие фигурки: Павел сидит на земле и прижимает к себе Веру, они смотрят на черный комок, лежащий прямо перед ними. Так, без движения они сидят довольно долго. Далеко за ними небо над горизонтом постепенно обретает серый цвет. Вера медленно поворачивается к Павлу, как бы обволакивая его. Павел принимает ее тело на себя. Они странно сплетаются, превращаясь в ожившую скульптуру Родена. Движение тел. Павел и Вера оказываются на мертвой собаке, потом сваливаются в сторону. Сплетаются в непонятный клубок. Скользят друг по другу. К этому времени небо над горизонтом светлеет. Движение тел не останавливается. Происходит слияние мужчины и женщины. Тем временем светает. На горизонте появляются первые оттенки розового цвета. Небо краснеет, и вот уже из-за горизонта показывается полукруг красного тела. Восход.

Раннее утро. Солнце до конца еще не вышло из-за горизонта, но уже светло.

На земле возле вырытой ямы лежат, прижавшись друг к дружке, Вера и Павел. Первой приходит в себя Вера. Освобождается из объятий Павла, встает, но тут же садится: сильно затекли ноги. Просыпается Павел.

В е р а. Надо идти.

П а в е л. Тебе надо идти?

В е р а. Да. Давай его закопаем.

П а в е л. Да, надо закопать.

Вместе они укладывают мертвую собаку в яму. И, ползая по земле, руками сгребают землю, засыпая могилу. После того как засыпали яму, встают, стоят напротив друг друга. Вся их одежда перепачкана грязью. Платье Веры местами разорвано. Лицо, ноги, руки — все заляпано грязью.

Они смотрят, говорят, думают, но на самом деле все, что они делают, — это внимательно прислушиваются к самим себе, к своим организмам, к тому непонятному состоянию, которое на них снизошло.

П а в е л. А зачем ты его здесь зарыла, здесь же люди ходят?

В е р а. Да, неправильно. Я не могла сообразить. Ничего не соображала. Я перезакопаю.

П а в е л. Не надо, я сам. Вон в те кусты перенесу и там...

В е р а. Я пошла. Сейчас уже муж проснется.

П а в е л. А он чё, спал, что ли? Он чё, тя не хватился, что ли?

В е р а. Он два года не пил, а вчера напился. Напился и упал. Пойду будить.

П а в е л. А дочь?

В е р а. Она у соседей. Надо в больницу везти.

П а в е л. А дальше чё?

В е р а. Я не знаю. Наверное, должно все пройти.

П а в е л. Думаешь, что пройдет?

В е р а. У тебя должно. У мужиков после того, как это сделали, все сразу проходит.

П а в е л. А у баб как?

В е р а. Еще не знаю. Я пошла.

Вера поднимает с земли лопату, поворачивается и идет.

П а в е л. Лопату оставь. Потом в кустах заберешь.

Вера, не оборачиваясь, бросает лопату на землю, просто выпускает ее из рук, и всё. Павел смотрит ей вслед.

9

Небольшая роща на берегу Дона. Среди деревьев разбит лагерь: две новенькие импортные палатки, раскладные стол и стулья, натянут тент, под тентом походная газовая плита, чуть в стороне — кострище, рядом мангал для шашлыков. На столе остатки вчерашнего гульбища — бутылки из-под дорогих спиртных напитков, на тарелках куски шашлыка. Метрах в пяти от лагеря на маленькой поляне стоит джип (тот самый, что встретился Павлу в степи).

Трое мужиков — Агафонов, Барман и Нырянов, — стараясь не шуметь, готовят сюрприз. Агафонов надевает на себя костюм Доналда Дака. Мужики еле сдерживают смех, зажимают рты руками, шикают друг на друга. Вдруг они застывают от изумления. Среди деревьев в разорванном и заляпанном грязью платье быстрым шагом идет Вера.

При виде гигантской утки Вера останавливается.

Н ы р я н о в. Ничё себе! Девушка, с вами все в порядке?

А г а ф о н о в. Ты плохо спала, дружок?! Хочешь поиграть со мной?!

Мужики падают от смеха. Вера молча проходит мимо.

А г а ф о н о в. Ничё себе, тихий Дон! Полный лес грязных блядей!

Мужики умирают от смеха.

Из палатки показывается лицо их товарища Алексея Юткина.

Б а р м а н. О, именинник!

Н ы р я н о в. О! С днем рождения, дружок, посмотри-ка, кто пришел к тебе на праздник.

А г а ф о н о в. Помнишь свой любимый мультфильм?! Я пришел тебя навестить.

Общие поздравления и веселье.

10

Вера подбегает к дому бабы Нади. У калитки на земле сидит мальчик лет восьми, играет с двумя плоскими камнями.

В е р а. Алеша, привет, ну как там?

А л е ш а. Они все уехали.

В е р а. Куда уехали, а Маша?

А л е ш а. Они ее в больницу повезли, ночью, на дедкиной машине.

В е р а. Как на машине, деда же не было?

А л е ш а. А он вернулся.

В е р а. А зачем в больницу?

А л е ш а. У вашей Машки рука разболелась, она даже блевала. Они вас искали, а потом уехали.

В е р а. А дядя Валера с ними?

А л е ш а. Нет. Дядя Валера пьяный, он спал. Я за ним бегал, не мог разбудить. А потом они уехали.

По дороге от своего дома, шатаясь, бежит Валера. Кричит издалека.

В а л е р а. Вера, я здесь! Я щас все сделаю! Прости, Вера, щас все будет. Щас я с Машкой в больницу, все будет, Вера.

С другого берега, очень издалека, видим, как от дома бабы Нади и от дома Веры бегут навстречу друг другу Валерий и Вера. Встречаются. Вера что-то эмоционально объясняет. Валерий хватается за голову. Мечутся из стороны в сторону.

Из-за поворота выплывает моторная лодка Павла. Вера замирает, услышав звук мотора. Потом хватает Валерия за рукав и тянет к реке. Бросает Валерия, бежит на край обрыва, Валерий плетется за ней. Вера подбегает к обрыву, как раз когда внизу проплывает Павел. Вера кричит, машет руками. Павел причаливает к берегу.

Моторная лодка идет вверх по течению. На носу лодки спиной против движения сидит Валерий, в середине Вера, за ней Павел, он управляет лодкой. Валерий смотрит на Веру, виновато отводит глаза, бросает взгляд на Павла. И вдруг в его глазах появляется нездоровый блеск. Валера смотрит на грязное разорванное платье жены, потом на грязную одежду Павла. Смотрит на Павла и Веру, сравнивая их внешний вид и находя страшное, трагическое сходство.

Валера кричит Вере.

В а л е р а. Почему в таком виде?!

Сильный шум мотора заглушает его слова.

В е р а. Чё?

В а л е р а. Через плечо! Почему в таком виде?

В е р а. Я не слышу.

Вера привстает в лодке и наклоняется к Валере. Валера хватает ее за волосы, тянет к себе.

В а л е р а. Ты, сука, где была? Слышишь? Я тебя спрашиваю, ты где была, блядь?!

Павел резко направляет лодку к берегу. Валера одной рукой держит Веру за горло, другой за волосы.

В а л е р а. Ты где была, я кому говорю, ты чё, сука, с этим козлом была?

Лодка на большой скорости приближается к берегу, Павел глушит мотор, лодка врезается в берег. Валерий отпускает Веру, стараясь удержаться за борта лодки, Вера переваливается через борт и вылетает на берег. Павел оказывается возле Валерия и бьет его кулаком в нос. Валерий переваливается через борт, падает на песок. Павел в один прыжок оказывается рядом, бьет Валерия ногой в живот, Валера, корчась от боли, скручивается в комок.

П а в е л. Вера, в лодку.

Вера быстро забирается в лодку, Павел отталкивает лодку от берега, запрыгивает. Валерий, преодолевая боль, встает, заходит в воду, пытаясь догнать лодку, но Павел заводит мотор, и лодка уходит вверх по течению.

11

Вид с высоты птичьего полета: на сотни километров раскинулась донская степь, то там, то здесь ютятся небольшие хутора, плешивые сопки с одинокими деревьями, брошенные постройки из белого кирпича, белые песочные дороги разрезают красно-буро-желтую землю, извивается бесконечной змеей Дон.

Где-то далеко внизу по дороге через степь едет «жигуленок». Километров в десяти от него к берегу причаливает лодка, из которой выбираются две маленькие фигурки — Павел и Вера бегут к хутору. А километров пятнадцать ниже по реке из маленькой прибрежной рощицы вылетают в небо разноцветные петарды. А где-то совсем далеко раскинулся небольшой город.

Далеко-далеко внизу из хутора выезжает маленькая, как спичечный коробок, машина — зеленый «Москвич». «Москвич» едет по дороге через степь. Навстречу ему движется «жигуленок», расстояние между ними постепенно сокращается. Но машины едут по параллельным дорогам. «Жигуленок» сворачивает в сторону реки и исчезает за деревьями. «Москвич» едет прямо. Машины не встречаются.

В «Жигулях» за рулем сидит Дмит-

рич, рядом с ним баба Надя, на заднем сиденье, свернувшись в комочек, спит Маша. Они едут по пыльной дороге, через степь.

12

Дом Валеры и Веры. Кухня. Мы видим стол у окна, окно, за окном — утес, выступающий над рекой, и дорогу. Мелькнул рукав Валериной рубашки. Он что-то делает, чем-то активно занимается, но мы этого не видим, мы видим: стол у окна, окно и то, что за окном. Перед столом прошел Валера, очевидно, он вышел в сени. Снова стол и окно. Валера пробежал обратно в комнату. Мы слышим шум разбрасываемых вещей, но мы неизменно видим стол и окно. Теперь мы снова видим Валеру, вернее, только часть его спины, вероятно, он подошел к буфету. Мы слышим звуки глотков, слышим, как он фыркает, мы понимаем, что Валера пьет водку, но видим мы только часть его спины, стол и окно. Мы все время видим стол и окно. Валера убегает в комнату, перед нами стол и окно. Из комнаты доносится шум разбиваемой мебели и стекла. Валера подбегает к столу, высыпает на стол какие-то бумаги, паспорт, денежные купюры, свернутые в рулончик и перетянутые резинкой, несколько фотографий, потом он убегает в сени. Мы видим на столе бумаги, паспорт, деньги и фотографии, окно и вид за окном. Мимо пробегает Валера с канистрой в руках. Мы слышим, как в соседней комнате Валера поливает из канистры. Слышим, как он чиркает спичкой, слышим звук вспыхнувшего пламени. Валера возвращается, неся в руках охотничье ружье. Он подбегает к столу, забирает бумаги, деньги и паспорт, убегает в сени. Мы видим стол, на столе несколько фотографий, окно, за окном — утес, выступающий над рекой, и дорогу, из комнаты выползает тоненькая полоска дыма. Мы видим, как за окном пробегает Валера с ружьем в одной руке и с бутылкой водки в другой. Дыма становится все больше и больше. Дым наполняет всю кухню.

13

Городская больница. Доктор, мужчина лет сорока пяти, разговаривает с Верой и Павлом. При этом он старается делать вид, что не замечает, в каком они виде.

Д о к т о р. Мы сделали уколы против бешенства, это все, что мы можем. Давайте посмотрим, если завтра хуже не станет, тогда еще раз привезете ее, для обработки. А если что, то тогда уже будем отправлять вас в Волгоград. У вас же машина есть?

В е р а. Есть. А что они сказали, они куда поехали, домой?

Д о к т о р. Бабушка с дедушкой? Я не знаю. А вы не вместе живете?

В е р а. Рядом. Мы разминулись.

Д о к т о р. Ну и езжайте домой, они, наверное, уже дома. Сколько до вас ехать-то?

В е р а. Часа три.

П а в е л. Я за два доезжаю.

Д о к т о р. Ну вот. А завтра привезете, я ее посмотрю. И если что, тогда уже будем отправлять вас в Волгоград, ну, я думаю, что ничего. Жалко, конечно, палец.

В е р а. А что с ним?

Д о к т о р. Как что? Вы что, не знаете?

И вот тут доктор посмотрел на них с нескрываемой неприязнью.

В е р а. Его собака откусила.

Д о к т о р. Ну, вот я об этом и говорю. До свидания.

14

Донская степь. Солнце набрало нужную высоту, чтобы сжигать своими лучами все живое вокруг. Зеленый «Москвич» мчится по песчаной степной дороге. Вдруг «Москвич» останавливается, из-под капота валит белый дым. Павел и Вера выходят из машины. Павел поднимает капот, на секунду он полностью исчезает в белых клубах дыма.

П а в е л. Все, мы приехали. Воды нет. Встали, короче.

В е р а. Может, кто поедет?

П а в е л. Да кто тут поедет, два года будешь ждать. Пошли так.

В е р а. Как?

П а в е л. Так, пешком по земле.

В е р а. А машина?

П а в е л. Вечером заберу.

Павел закрывает двери машины на ключ, берет Веру за руку, и они идут.

С высоты птичьего полета: донская степь. В небе горит смертоносное солнце. Две

маленькие фигурки, Павел и Вера, взявшись за руки, идут без дороги через степь.

Степь, уходящая за горизонт. Яркое солнце. Вдали над линией горизонта собираются черные тучи.

Вид с холма. Далеко внизу, по краю высокого берега Дона, проходит дорога. По дороге, шатаясь, идет маленькая фигурка с ружьем в руках. Это Валера. У него бутылка водки и ружье. Валерий сильно пьян, ноги его заплетаются, так что он в любую секунду может свалиться. Валерий то и дело останавливается, делает глоток из бутылки и идет дальше. Пройдя метров пятьдесят, Валерий останавливается на самом краю крутого берега, расстегивает ширинку и писает вниз. Его сильно шатает. В какой-то момент ему не удается удержать равновесие и маленькая писающая фигурка падает под откос вместе с ружьем.

Мы летим над белым ковылем. Летим у самой земли, над белой травой. Постепенно белая трава заканчивается, белое пятно становится желто-красным, мы летим у самой земли, над красной травой. Мы летим над странными, почти сказочными фиолетовыми цветами. Мы летим у самой земли, над разноцветными пятнами, из которых соткано лоскутное одеяло донской степи. Мы летим над травой и останавливаемся. Прямо под нами, в невысокой оранжевой траве, Павел и Вера. И тогда мы начинаем подниматься в небо, и вот уже Павел и Вера где-то там внизу — две маленькие фигурки, любящие друг друга посреди оранжевого пятна донской степи.

Вид с холма. Где-то там, внизу, дорога, идущая по краю высокого берега Дона. Из-под откоса выкарабкивается фигурка Валеры. За его спиной на ремне болтается ружье.

Валера идет по дороге, вдоль берега Дона. В правой руке у него бутылка водки. Пройдя несколько шагов, Валера останавливается, делает внушительный глоток и идет дальше. А в небе к яркому солнцу медленно подползают черные тучи.

15

Дом Веры весь объят пламенем. На безопасном от огня расстоянии стоят Дмитрич и баба Надя, они молча смотрят на пожар. Неподалеку от горящего дома на дороге стоит джип. Вдали пьяная компания: Агафонов, Нырянов и Барман, они активно обсуждают происходящее.

Их друг, именинник Юткин, с маленьким автомобильным огнетушителем в руках подходит к Дмитричу и бабе Наде.

Ю т к и н. Вы чё стоите? Надо же пожарных вызывать.

Д м и т р и ч. Пожарные далеко, часа три езды. Теперь уже завтра.

Ю т к и н. А телефонов у вас чё, нет, что ли?

Д м и т р и ч. Нет, телефонов нет. Это же тебе не город.

Ю т к и н. Ничего себе. А если что случится, а если кому-нибудь станет плохо?

Д м и т р и ч. У нас телефонов нет.

Ю т к и н. Вот черт! И наши мобильники здесь не берут, нет зоны покрытия сети. А что делать-то?

Д м и т р и ч. Нужно ждать. Вон тучи. Скоро дождь пойдет.

Ю т к и н. Ну вы даете! Как так можно жить? Я не понимаю.

Б а б а Н а д я. Нет там никого. Я чувствую.

Д м и т р и ч. Ну слава Богу.

Ю т к и н. А где хозяева-то?

Б а б а Н а д я. Они ушли. Я чувствую.

Д м и т р и ч. Гуляют где-то. Дождь будет. Вон он, наш главный пожарный, — на небе.

Черные тучи закрыли солнце. Донская степь окрасилась в серые тона. Дует сильный ветер. Степь делается похожей на море: ветер гонит свои волны по траве. По степи, среди травяных волн, идут Павел и Вера. Их разорванная одежда, словно листки объявлений на фонарных столбах, развевается на ветру. Где-то в небе сверкнула молния. Вера остановилась, закрыла лицо руками, замерла. Павел смотрит на Веру. Гремит гром, Вера, не убирая рук от лица, садится на корточки. Павел подходит к Вере, становится около нее на колени.

П а в е л. Ты чё, грома боишься?

Вера убирает руки от лица и смотрит на Павла.

В е р а. Нет.

П а в е л. А чё тогда?

В е р а. Мне страшно.

Начинается сильный дождь.

П а в е л. Страшно из-за грозы?

В е р а. Нет, из-за себя.

Павел и Вера сидят рядом на корточках, их заливает мощный ливень.

П а в е л. Пойдем. Здесь рядом у меня лодка, на ней сплавимся вниз. Пойдем.

В е р а. А ты куда пойдешь, когда я пойду домой?

П а в е л. Я с тобой пойду. Мы дочку твою возьмем и пойдем ко мне, будем жить в моем доме. Всегда. Пойдем, не бойся.

В е р а. Щас. Я устала. Давай минут пять хотя бы отдохнем, у меня ноги болят.

Вера садится прямо на землю, вытягивает ноги вперед. Павел садится рядом. Сидят посреди травы, под струями дождя.

П а в е л. А если ты мужа своего боишься, то не бойся. Я с ним поговорю.

В е р а. Я не боюсь мужа, мне просто страшно, просто так. Мне вообще не страшно. Это не страх. Это я просто не знаю, что со мной творится. Мне нужно подумать, мне нужно сообразить, что происходит.

П а в е л. Я знаю, я тоже ничего не понимаю, что к чему. Но лучше не думать, а то, когда думаешь, только хуже. Пойдем.

В е р а. Щас, минутку еще посидим и пойдем.

П а в е л. А мужа своего не бойся, я его убью, если что.

Сидят на траве, заливаемые дождем.

16

Маленький хутор. По улице под проливным дождем идет Валера. Все дома на этой улице очень старые, окруженные покосившимися оградами, и только один дом, в самом конце улицы, довольно приличный. Вокруг этого дома большой деревянный забор с настоящими воротами.

Валера подходит к воротам этого дома. Он пытается открыть дверь, встроенную в одну створу ворот, но у него не получается. Валера стучит металлическим дверным кольцом по двери. За спиной у Валеры болтается ружье. Немного подумав, Валера решает перелезть через забор. Но забор высокий и без единой выемки. Валера понимает, что легче всего перелезть через ворота, так как там есть дверное кольцо и почтовый ящик на двери. Валера ставит одну ногу на дверное кольцо, хватается руками за козырек ворот, подтягивается, ставит второю ногу на почтовый ящик, делает рывок вверх, но почтовый ящик срывается с двери под тяжестью его тела, и Валера падает на землю, падает прямо на спину, на ружье. Валера лежит на земле, скорчившись от боли.

Немного придя в себя, Валера поднимается и повторяет попытку. Наконец ему удается взобраться на ворота. Несколько секунд он сидит на козырьке ворот в позе наездника. Валера снимает ружье и бросает его вниз, во двор. Потом он и сам прыгает вслед за своим ружьем, исчезая за воротами.

Вдруг из глубины двора раздается лай собаки. И через мгновение Валера замечает овчарку, которая застыла в боевой стойке. Двор довольно большой, и собаке необходимо пробежать метров пятьдесят. Овчарка рычит на Валеру, но продолжает стоять на месте. Валера резко наклоняется и поднимает с земли свое ружье. Овчарка срывается с места и бежит на него. Валера наставляет на собаку ружье и нажимает на курок. Осечка. Овчарка бросается на Валеру и валит его с ног.

По степи под проливным дождем идут Павел и Вера. Вдали виднеется дом, окруженный поваленным забором. Дом стоит на берегу небольшой речки, одной из многочисленных рек, впадающих в Дон.

П а в е л. Вон дом, нам туда.

В е р а. А что там?

П а в е л. Там лодка. Возьмем лодку, два часа — и мы у твоего дома.

В е р а. А это чей дом?

П а в е л. Матери, отец уже умер. Мать обрадуется, я у нее недели две не был. Идем.

Внезапно ливень прекращается. Сквозь тучи пробивается луч солнечного света.

Валера сидит на табуретке посреди кухни в доме своего знакомого Виктора Ивановича. Виктор Иванович стоит у окна, слегка облокотившись на подоконник. Виктор Иванович — полный

представительный мужчина лет пятидесяти. Он одет в спортивный костюм. Судя по тому, как обставлена кухня, Виктор Иванович человек зажиточный. Имеется кухонный гарнитур с пластиковым покрытием, холодильник, большой стол, стулья с мягкими подушками, на полу линолеум. Валера сидит на табурете и бинтует сам себе руку, другая его рука уже в бинтах. На его плече зияет рана, из которой сочится кровь. Под его табуретом на полу образовалась маленькая лужица крови.

В а л е р а. Извини, Виктор Иванович, я тебе тут пол запачкал, я щас закончу это дело и вытру.

В и к т о р И в а н о в и ч. Ничё, ничё. Там линолеум, не волнуйся. Помочь тебе?

В а л е р а. Да нет, я уже всё.

В и к т о р И в а н о в и ч. Зря ты от зеленки отказался, инфекцию занесешь.

В а л е р а. Да хрен с ней, буду потом весь зеленый, как огурец, у тебя же она не бешеная?

В и к т о р И в а н о в и ч. Да нет, вроде. А вообще, хрен ее знает. Ты давай завтра в больницу поезжай, сорок уколов сделай, на всякий, а то, хрен его знает, какая там зараза.

В а л е р а. Завтра-то? Завтра-то, конечно, я в больницу. А щас мне уже всё, мне уже идти надо. Ну, дашь патронов, или как?

В и к т о р И в а н о в и ч. Да дам я тебе патронов, ради бога. Я только не понял, ты чё, специально в такую даль ко мне перся за патронами, что ли?

В а л е р а. Так а чё, где взять? У наших там ни у кого. У кого там брать-то? А завтра-то с утра на охоту, а в стволе один патрон. (*Заканчивает бинтовать руку, встает.*) Ну вот. Раны залечены, теперь в бой.

В и к т о р И в а н о в и ч. Так ты на уток, что ли, собрался?

В а л е р а. Так а на кого еще? На них, конечно.

В и к т о р И в а н о в и ч. Так тебе, значит, дробь нужна?

В а л е р а. Дробь, конечно. И пуля тоже.

В и к т о р И в а н о в и ч. А пуля зачем?

В а л е р а. Да так, на всякий, вдруг лиса попадется, так я ее, чтоб шкуру-то не портить, пулей дерну, и готово.

В и к т о р И в а н о в и ч. Ну ты и чудак, Валера! Какая тебе завтра охота, тебе надо на уколы дуть. Щас, обожди.

Виктор Иванович выходит из кухни. Валера кричит ему вслед.

В а л е р а. Так я послезавтра пойду. Завтра уколы, послезавтра охота.

Валера бросается к холодильнику, открывает его, обнаруживает там две непочатые бутылки водки. Он хватает одну бутылку, откручивает крышку, жадно припадает к бутылке, вливая в себя содержимое. Из комнаты доносятся шаги Виктора Ивановича. Валера, выпив ровно половину, ставит бутылку обратно в холодильник. Входит Виктор Иванович.

Виктор Иванович подходит к столу, ставит на стол картонную коробочку. Открывает — там патроны.

В и к т о р И в а н о в и ч. Вот, бери, какие есть, но с возвратом.

В а л е р а. С возвратом, конечно, ё-мое. А пули где?

В и к т о р И в а н о в и ч. О! А пули-то у меня где-то не здесь. Щас, где-то у меня еще коробка.

Виктор Иванович выходит из кухни.

Валера снова бросается к холодильнику, открывает его, достает обе бутылки, непочатую быстро засовывает в штаны, а из уже открытой залпом выпивает все содержимое. Ставит пустую бутылку обратно в холодильник. Входит Виктор Иванович. Протягивает Валере коробку с патронами.

В и к т о р И в а н о в и ч. На. Но чтоб с возвратом.

В а л е р а. С возвратом, конечно. На следующей неделе поеду в город и куплю.

Валера берет обе коробки с патронами и идет к двери.

В и к т о р И в а н о в и ч. Ты куда пошел-то?

В а л е р а. Так пора уже. Мне еще идти-то сам знаешь сколько. До свидания, Виктор Иванович, спасибо за патроны.

Уходит. Виктор Иванович кричит ему вслед.

В и к т о р И в а н о в и ч. Я собаку-то в будке закрыл, иди не бойся. (*Садится на стол.*) Вот овощ, а! (*Подходит к холодильнику, открывает дверцу, достает пустую бутылку.*) Это чё это такое? Ну мудак, а! Ну мудак!

Вдруг со двора доносится звук выстрела и вой собаки. Виктор Иванович на секунду замирает и выбегает из кухни.

Виктор Иванович выбегает во двор своего дома, подбегает к собачьей будке и останавливается как вкопанный. Его овчарка лежит на полу будки с простреленной головой.

17

Залитый солнцем двор старого дома. Посреди двора стоят Павел и Вера.

П а в е л. Подожди здесь, я мать предупрежу, что не один.

Павел идет к дому, скрывается за дверью.

Во дворе стоит большой деревянный ящик. Вера подходит к нему, садится.

Вера сидит на ящике, осматривает двор. Через двор натянута бельевая веревка, на которой висят белая грязная простыня и женский шерстяной свитер, с них стекает вода. На земле под веревкой стоит таз с неразвешенным бельем. Таз до краев наполнен дождевой водой. Возле крыльца стоят калоши, тоже наполненные водой. Ограда, окружающая дом и двор, почти вся повалена. В углу двора большой сарай.

Вера закрывает глаза, подставив лицо солнечным лучам, и сидит не шелохнувшись.

Красные пятна. Ничего непонятно, ничего не видно, кроме красных пятен. Красное пространство с маленькими черными вкраплениями. В красном пространстве появляется белая с рыжими пятнами корова. На ее шее болтается большой ржавый колокольчик, по форме напоминающий стакан. Корова медленно идет в красном пространстве, колокольчик звенит глухим звоном.

Вера сидит на ящике посреди двора. Она открывает глаза, осматривается, встает, идет к дому, заходит в него. В доме темно. Вера оказывается на кухне.

В е р а. Павел. Павел.

Павел не отвечает. Вера проходит в кухню и входит в комнату.

В комнате никого нет. Прямо посреди комнаты зияет черный квадрат открытого погреба. Вера подходит, заглядывает в погреб.

На дне погреба, у лестницы, сидит пожилая женщина, ее голова запрокинута, глаза смотрят вверх, прямо на Веру. Женщина застыла, словно восковая фигура, — она мертва. Вера вскрикивает от ужаса и бежит из комнаты, но ее останавливает голос Павла, возникший откуда-то из глубины комнаты.

П а в е л. Вера.

Вера останавливается в дверях, оборачивается и тут только замечает в дальнем, темном углу комнаты сидящего на табурете Павла.

П а в е л. Вера, я здесь, не бойся.

В е р а. Что случилось?

П а в е л. Не смогла вылезти, сердце, наверное, отказало.

18

Время заката. Дон. Крутой высокий берег. По берегу бредет стадо коров. На шее одной из них глухим звоном звенит металлический колокольчик, по форме напоминающий стакан.

Коровы бредут вдоль берега. На их пути возникает одинокое дерево, растущее прямо на крутом берегу. Под деревом, прислонившись спиной к стволу, спит Валера. На его коленях лежит ружье. Коровы обступают спящего Валеру со всех сторон. А далеко-далеко над горизонтом висит красное солнце, готовое к закату. Все вокруг озарено розовым светом.

Валера открывает глаза и видит вокруг себя коров. Он вскакивает, пытается сообразить, что происходит. Вид у него совершенно потерянный, в глазах жуткое безумие. Прямо напротив него остановилась белая с рыжими пятнами корова, на шее коровы болтается металлический стакан-колокольчик.

Валера, охваченный каким-то странным безумием, наводит на корову ружье и стреляет в упор. Остальные коровы разбегаются в разные стороны, напуганные выстрелом. Корова с простреленной грудью не двигается с места, она остолбенела от страха и боли.

Валера открывает ружье, вытаскивает из ствола гильзу, вставляет новую и снова стреляет. Корова начинает медленно оседать на землю.

Валера перезаряжает ружье и опять стреляет. Корова валится на землю.

Валера перезаряжает и стреляет...

Валера поднимает с земли недопитую бутылку водки и бежит вдоль берега.

19

В доме матери Павла. Посреди комнаты открыт подпол. Вера сидит на полу рядом с открытым люком.

Павел медленно спускается в погреб. Сначала в черной дыре исчезают его ноги, потом грудь, потом скрывается голова. Павел исчез в черном квадрате погреба.

Вера сидит на полу, ждет Павла. Через какое-то время из черной дыры показывается голова Павла. Павел выбирается из подпола. Не говоря ни слова, он закрывает люк.

П а в е л. Всё, поехали, поздно уже. Пойдем, там в сарае лодка. Правда, мотора нет, ну ничего, часа за четыре до тебя сплавимся.

В е р а. А может, ее сейчас забрать?

П а в е л. Лодка маленькая, втроем не поместимся. Я ее на лед уложил. Завтра я приеду с утра и все сделаю полюдски. Пошли.

20

Ясная звездная ночь. Вниз по Дону с сильным ревом проплывает моторка.

Проплыв несколько метров вниз, моторка разворачивается и идет вверх. На носу моторки лицом к воде лежит Мишка с мощным фонарем в одной руке и с двустволкой в другой, луч фонаря направлен в воду. Моторкой управляет его жена Ленка. Моторка снова разворачивается и идет вниз. Пройдя вниз по реке метров двести, она опять разворачивается. Так повторяется несколько раз. Над рекой раздается рев мотора, сквозь который доносятся обрывки фраз кричащего на носу лодки Мишки: «Вот он. Поверни... Стой... гони его... Опять ушел... скотина».

Ночь. Моторная лодка причаливает к берегу возле небольшой рощи. В моторке Мишка и его жена Ленка. В руках у Мишки ружье, в руках у Ленки мощный фонарь.

М и ш к а. Он здесь, возле берега, я видел, как он сюда рванул. Ты видела, как он ушел под берег?

Л е н к а. Ну на хера ты за ружье-то держишься? Я ничё понять не могу. Ты сачок бери, щас бы мы его уже поддели сачком.

М и ш к а. Да какой поддели, он видишь, заколдованный! Поддели! Хрен ты его так подденешь. Щас мы его высветим и пальнем, никуда он не денется.

Ночь. По роще сквозь деревья крадутся Агафонов, Нырянов, Барман и Юткин в костюме Доналда Дака. Мужики зажимают рты руками, чтобы не рассмеяться. Они приближаются к реке, к тому месту, где стоит лодка Мишки и Лены.

А г а ф о н о в. Тихо, не ржите, услышат.

Б а р м а н. Всё, я не могу, щас я описаюсь.

Зажимает рот рукой.

Н ы р я н о в. Давай, именинник, пошел.

Б а р м а н. Всё, я не могу.

А г а ф о н о в. Тихо!

Мишка стоит на носу лодки с ружьем в руках, Ленка светит фонарем на воду, они высматривают рыбу. Вдруг в темноте из-за деревьев слышится странный голос: «Ну здравствуй, дружок. Посмотри-ка, кто к тебе сегодня пришел? А!! А!!! Я утка-призрак. А!!! А!!!»

Ленка светит фонарем в сторону деревьев. Вдруг неподалеку от них луч фонарика выхватывает огромную желтую утку, которая с ужасными криками движется прямо на них. Мишка вскидывает ружье и стреляет. Доналд Дак как подкошенный падает на землю. Сквозь желтый плюшевый мех куклы сочатся красные струйки.

21

Ясная ночь. Горят яркие звезды. Вниз по течению небольшой речки плывет лодка. В лодке Павел и Вера. Весла прибраны. Павел сидит в центре лодки, прямо на ее дне. У него на коленях лицом к нему сидит Вера, ее ноги за его спиной. Они сидят с закрытыми глазами, не совершая ни одного движения. Они замерли. Лодка медленно скользит по воде.

Река совершает крутой поворот, огибая большую песчаную косу. Неуправляемая лодка с Павлом и Верой натыкается на край косы и останавли-

вается. Павел и Вера сидят не шелохнувшись, они даже не заметили, что их движение вниз по реке прекратилось.

Над их головами сияют звезды и горит серебром луна.

Волшебная ночь. Горят яркие звезды. Луна отражается в тихом течении Дона. На краю крутого берега, возле одиноко растущего дерева на земле лежит застреленная Валерой корова. Она еще подает признаки жизни. Из ноздрей коровы идет пар. Глаза коровы открыты, и один глаз смотрит прямо в небо, в стеклянном хрусталике коровьего глаза отражается голубая звезда.

Корова видит только одну звезду на черном небе. Постепенно звезда принимает расплывчатые очертания, превращаясь в пятно.

Яркое голубое, как неоновый свет от рекламного фонаря, пятно. Яркий голубой свет — и больше ничего. Пространство яркого голубого света. В голубом пространстве возникает диковинный оранжевый цветок. Оранжевый цветок растет, делается все больше и больше, пока наконец не заполняет все голубое пространство целиком. Голубого пространства больше нет. Теперь пространство полностью оранжевое. И внезапно наступает полная темнота.

Туша коровы лежит на земле, и из ее ноздрей больше не идет пар.

Ночь. Вдоль берега небольшой речки (той самой, на которой несколькими километрами выше у песчаной косы застряла лодка Веры и Павла), сквозь кусты пробирается Валера. Он идет, словно в бреду, за его спиной на ремне болтается ружье. Валера продирается сквозь ветки деревьев, растущих вдоль довольно крутого берега. В любую минуту он может соскользнуть вниз, прямо в воду.

Обессилев, Валера падает в густые заросли прибрежных кустов. Его обмякшее тело повисло в кустарнике, словно муха в паутине. Валера замирает. Его сморил сон.

22

Утро. Солнце уже поднялось над горизонтом, охватив своими лучами донскую степь.

Небольшая речка омывает песчаную косу. Песчаная коса довольно большая и целиком состоит из белого песка. Она напоминает маленькую пустыню. В некоторых местах из песка торчат сухие корни деревьев. Но нет никакой растительности, один песок. Коса тянется вдоль реки и уходит за крутой выступ в месте, где река совершает поворот.

Белый песок.

На косе, в нескольких метрах от воды, лежит лодка, перевернутая вверх дном. На ней аккуратно разложена одежда: красное платье Веры и ее белые трусики, а рядом брюки, рубашка и широкие «семейные» трусы Павла.

Песчаная коса. Белый песок. Ракурс такой, что кажется, будто песок везде, такое впечатление, что мы находимся посреди пустыни. По песку идут Павел и Вера. Они абсолютно голые.

В е р а. Я оказалась у огромного дерева. Дерево величиной с многоэтажный дом. Рядом не было ничего — степь и огромное дерево. И я почему-то обратилась к этому дереву, как к живому. Я спросила, куда мне идти, потому что я заблудилась. И дерево вдруг заговорило. Я не испугалась, что оно заговорило. Я как-то была к этому готова.

Вера на секунду закрывает руками глаза, словно пытаясь увидеть эту картинку.

П а в е л. И что оно сказало, куда нужно было идти?

Вера открывает глаза.

В е р а. Я не помню, что оно сказало, но оно само вдруг пошло. Это дерево вдруг стало передвигаться, оно пошло вдоль берега. Вдоль берега, значит, была река. Я забыла, была река. И дерево пошло вдоль реки, и я пошла за ним. Мне показалось, что оно меня выведет.

Вера снова закрывает глаза.

Теперь мы видим только Веру без Павла. Она идет по песку с закрытыми глазами. Павел идет где-то рядом, мы его не видим, но слышим его голос.

Вера открывает глаза. Продолжает идти.

В е р а. И мы долго-долго шли. И я стала замечать, что вокруг все сделалось серого цвета. И потом я увидела, что все залеплено серой речной ти-

ной. И дома, это уже была деревня, и деревья, и заборы. И там были коровы. Они тоже были залеплены серой тиной. Они шли по улице, серые, словно их обмазали. И я шла по улице им навстречу.

Вера уходит вперед, и мы видим ее со спины.

Голос Павла. А дерево?

Вера. Дерево исчезло. Это была такая страшная картина. Деревня, где все покрыто серой речной тиной, как после сильного наводнения.

Вера останавливается, оборачивается на нас.

Теперь перед нами Павел, а Веру не видно, только ее голос. Павел стоит к нам лицом.

Голос Веры. А что было у тебя?

Павел. У меня ничего не было, я не спал.

Голос Веры. Совсем не спал?

Павел. Я не мог заснуть.

Голос Веры. А почему ты не разбудил меня?

Павел. Это все равно бы ничего не изменило.

Мимо песчаной косы вверх по течению проплывает моторка. В лодке мужик и толстая баба. Они с удивлением смотрят на голых мужчину и женщину на берегу. Вера и Павел не обращают на них никого внимания. Они садятся на песок, друг напротив друга.

Вера. А мой Валера, когда еще пил, два года тому назад, то он однажды напился и заснул прямо во дворе, прямо посреди нашего двора. А он ведь тяжелый, я его не могла в дом затащить, и вот он так и лежал посреди двора до самого утра. Так вот и лежал.

Павел. Это ты к чему?

Вера. К тому, что мне теперь совсем все равно, что с ним и где он. Даже если он на дне реки лежит, мне все равно.

Павел. Если тебе все равно, то мне и подавно все равно. Пусть спит, где хочет, а будет возникать, я его убью и всё.

Вера. Мне все равно.

Павел. Тебе что, совсем его не будет жалко, если что?

Вера. Мне все равно.

Павел. Да ты не бойся, ничего не будет. Я с ним по-мужски поговорю, ну, в крайнем случае, дам ему себя избить, чтоб успокоился.

Вера. Все равно.

Павел. Хорошо нам так сидеть, правда?

Вера на секунду закрывает глаза, потом открывает и пристально смотрит на Павла.

Вера. Но ведь всю жизнь здесь не просидишь, правда?

Павел и Вера смотрят друг другу в глаза. Павел встает.

Павел. Да, поехали.

23

Утро. Светит яркое солнце. В кустах у реки спит Валера. Мимо него вниз по реке проплывает лодка с Верой и Павлом. Павел гребет, и лодка движется довольно быстро.

Валера открывает глаза. Поскольку голова его повернута набок, то он видит реку и проплывающую мимо лодку вертикально. Как будто лодка плывет не справа налево по горизонтали, а снизу вверх по вертикали. Лодка исчезает из поля его зрения.

Валера вскакивает, но запутывается в ветках кустов и падает. Он снова поднимается.

Лодка тем временем уже скрылась за поворотом.

Валера берет в руки ружье и начинает продираться сквозь кусты в погоне за лодкой.

Павел и Вера плывут в лодке вниз по реке.

Валера бежит через небольшую поляну, срезая береговой выступ, который огибает река.

Павел и Вера плывут в лодке вниз по реке. Лодка огибает береговой выступ.

Валера выбегает на крутой берег, внизу по реке в лодке плывут Павел и Вера. Валера вскидывает ружье, целится и стреляет.

Вера вскрикивает, то ли от выстрела, то ли от боли, непонятно.

Павел, поняв, в чем дело, молниеносно вынимает весла из бортов и бросает их в воду. Потом он хватает Веру, силой укладывает ее на дно лодки, а сам ложится на нее сверху, закрывая ее всем своим телом. Лодка скользит вниз по течению. А поскольку они при-

ближаются к тому месту, где маленькая река впадает в Дон, то течение становится все сильнее и сильнее, и лодка движется довольно быстро.

Валера бежит вдоль берега, на ходу перезаряжая ружье. Вставив новый патрон, он на секунду останавливается и стреляет.

Лодка плывет вниз по течению, набирая скорость.

Валера бежит вдоль берега, снова перезаряжая ружье, он спотыкается о корень дерева, падает, встает, бежит дальше, останавливается, целится, стреляет.

Лодка попадает в воронку и начинает кружиться на месте. Лодка совсем рядом с берегом.

Валера целится, стреляет.

Лодка вырывается из воронки и скользит по течению вниз.

Валера бежит вдоль берега, берег становится все круче и круче. Валера бежит, на ходу вставляя в ствол новый патрон, он снова спотыкается, падает, ударяется губой о ствол ружья, из губы по подбородку течет струйка крови. Валера поднимается, бежит вдоль берега, останавливается, целится, стреляет.

Берег делается все круче и круче, и лодка уже не так близко от Валеры.

Валера снова на бегу перезаряжает патрон, снова стреляет. Бежит, пробегает несколько метров и натыкается на тушу убитой им коровы.

Валера останавливается и смотрит на мертвую корову.

Лодка плывет вниз по течению, приближаясь к месту, где маленькая река впадает в Дон.

24

Стрелка, где маленькая река впадает в Дон. Лодка с Павлом и Верой входит в Дон и плывет уже по Дону.

Павел лежит на Вере. Вера лежит на дне лодки, под Павлом, она жива, ее глаза открыты, она смотрит в небо. Из тела Павла на Веру текут струи крови. Вера вся в крови Павла. Кровь течет и на ее лицо. Вера лежит неподвижно, она смотрит в небо.

Белые облака плывут по синему небу. Это Вера смотрит в небо.

Лодка, продырявленная дробью и пулями, постепенно наполняется водой. Вода, смешиваясь с кровью, становится розовой.

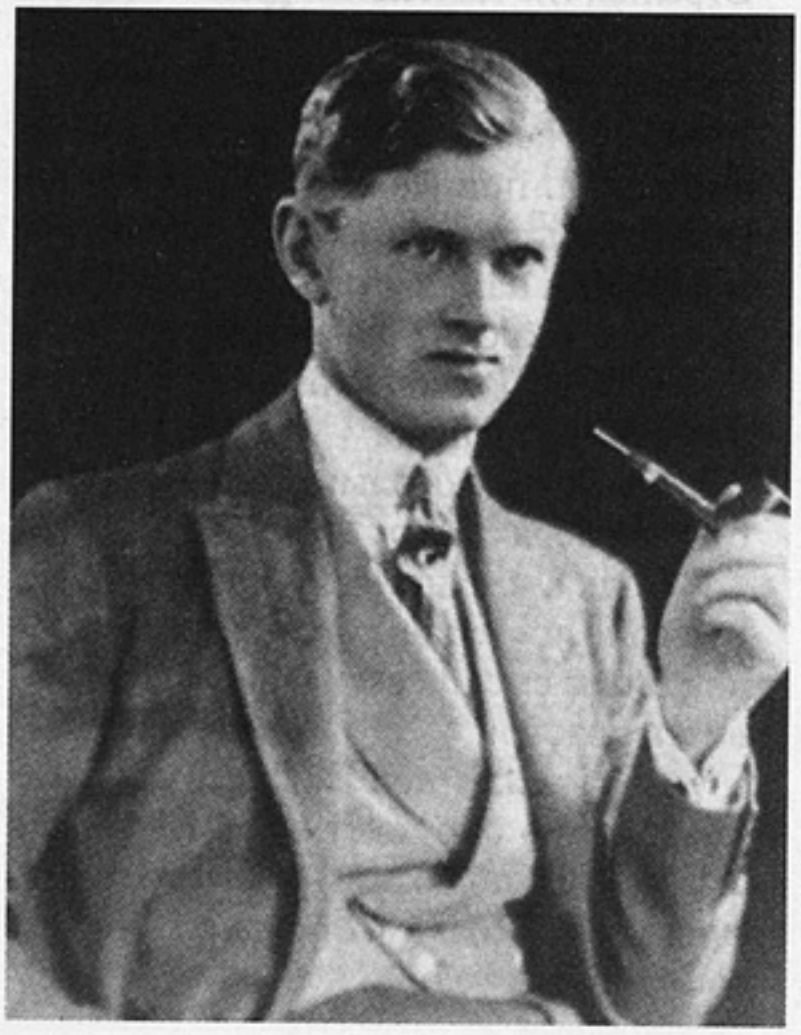
Вера лежит под Павлом, и ее тело постепенно окружает вода. Вера рассматривает облака и ничего не предпринимает. Лодка все больше и больше заполняется водой.

Дон. Вниз по течению медленно плывет лодка. Она все больше и больше погружается в воду. Лодка скрывается под водой.

День. Светит яркое солнце. Коричневой лентой извивается река Дон.

ИВЛИН ВО

Недоучка



Ивлин Во

1

Отец в своей автобиографии с грустью писал: «В начальную школу я опоздал на неделю; в Шерборн пришел летом вместо осени, когда прибывает новое поколение учеников; и вот теперь, с Оксфордом, мне особенно не повезло, поскольку студенты набора 1885 года успели втянуться в занятия и подружиться, когда с большим опозданием появился я, и весь оставшийся срок до окончания первого курса пришлось наверстывать упущенное».

Удивительное дело, но, прекрасно помня, как он сам пострадал, отец заставил меня в точности повторить его судьбу. В январе 1922 года он решил отправить меня в Оксфорд немедленно, в разгар семестра. Впрочем, я ни в коем случае не сожалею, что досрочно был зачислен в университет. В результате этого я появился там как одинокий исследователь.

Многие были довольны, ограничив круг интересов и друзей своими коллегами, и не искали большего. Не знаю, случилось бы то же самое со мной, появись я там в нормальное время, как все. Сложилось так, что у меня не оставалось иного выбора, кроме как быть в колледже скитальцем.

Хартфорд был респектабельным, но довольно скучным небольшим колледжем. Когда мистер Боулби объявлял в школе, что я поступил стипендиатом в университет, об этом колледже он сказал покровительственным тоном и с грамматическими ошибками, что, мол, это «очень растущий колледж», чем несказанно рассмешил отца. Если можно верить моим детям, Хартфорд не очень-то вырос с тех пор. В мое время среди тамошних донов не было ни одного значительного ученого; среди студентов — ни членов Буллингтонского клуба, ни президента университетских Дискуссионного или Театрального обществ, ни членов сборной университета по гребле — лодка никогда не подходила близко к верховьям реки. По правилам, существовавшим в те времена, колледжи Оксфорда выдвигали своих представителей на посты президентов этих обществ по очереди. Хартфорд продвинулся в этой очереди дальше середины, наравне с Ориелем и Экстером. Непосредственно из моих сокурсников вышли: посол, епископ, председатель Верховного суда в доминионе, киноактер, популярный композитор, королевский адвокат. Были ли среди них еще выдающиеся личности, не знаю.

В преимущества колледжа входили хорошая кухня и уникальная система обучения, по которой студенты занимались дома: не было ни перекличек, ни обяза-

---

Заключительные главы автобиографии Ивлина Во из готовящегося издательством «Вагриус» сборника произведений писателя (серия «Мой 20 век»).
Журнальный вариант.

тельного посещения церковных служб, как в других колледжах, так что не приходилось вылезать из теплой постели и выскакивать на утренний холод. Чтобы получить стипендию, нужно было принадлежать к англиканской церкви, иными словами, не состоять членом никакой другой. Я в методистскую церковь никогда не ходил.

Приятно было и то, что Хартфорд был свободен как от ученического «корпоративного духа», отравлявшего жизнь во многих небольших колледжах, так и от хулиганских выходок, случавшихся порой как бунт против эксцентричности крупных колледжей; хотя признаюсь истины ради, что то и другое проявилось-таки, когда на «пьянке новичков» — без каковой, думаю, не могло обойтись — бледный от выпитого старшекурсник вломился ко мне в комнату, воинственно вопрошая, что я «сделал для колледжа». Я ответил, что выпил в его честь, и друзья парня увели его, пока он не натворил бед. Новичков никогда не грабили, не устраивали погром в комнате, не заколачивали дверь. Это было либеральное, цивилизованное место, где можно было жить, как тебе нравится.

Корпуса колледжа имели невзрачный вид, как по традиции весь этот квартал, и с начала Средних веков в них поочередно размещались муниципалитет, колледж, снова муниципалитет, пока наконец там окончательно не обосновался колледж и первый лорд Ривелстоук в 1874 году пожертвовал капитал на его содержание. Главное здание своим фасадом, обращенным на Кэт-стрит, походило на банк. Но рискнувшему пройти за домик сторожа открывалась мешанина разномастных построек. Тут и старинные, но ничем не примечательные строения, окружающие квадратный передний двор, и церковь, и столовая, сооруженная Джексоном в стиле французского ренессанса. Выделяется разве что Мост вздохов, ведущий через Нью-колледж-лэйн к новым корпусам. Садов нет в помине. С тех пор там восстановили очаровательную средневековую восьмиугольную книжную лавку на углу, неузнаваемо ее перестроив, чтобы она соответствовала стилю новых корпусов.

Сегодня все их без сомнения запретили бы использовать даже в качестве исправительного учреждения по причине их пожароопасности и несоответствия санитарным нормам. Это было время перехода от сидячей ванны к нормальной. Когда обитатели главного корпуса хотели помыться, им приходилось идти через Мост вздохов, чтобы попасть в наполненные паром подвалы новых строений. За церковью прятались уборные. Прислужники каждое утро приносили нам в небольших кувшинчиках горячую воду для бритья и дважды в день опорожняли ночные горшки, имевшиеся у нас в комнатах.

Первый семестр я жил тихо. Я получал множество приглашений от старшекурсников, чьи родители были знакомы с моими. Но возвращал им их визитки — у нас были визитные карточки с тиснением, — на том наше знакомство и кончалось.

Общественные активисты из числа старшекурсников приглашали новичков на чай, обычно с намерением привлечь к благотворительной или проповеднической работе среди сборщиков хмеля или в Хартсфордской миссии в южном Лондоне, или в Дискуссионном обществе. Я увидел, что у меня с ними мало общего.

Мое первое жилье было скромным. Как стипендиат я имел право первые три года жить при колледже, но, опоздав с прибытием, обнаружил, что осталась всего одна свободная квартирка в самом старом из зданий, окна которой выходили на Нью-колледж-лэйн. Она располагалась над кладовой студенческой комнаты отдыха, где готовили чай, и лестница ко мне наверх больше всего запомнилась стуком крышек на блюдах в туманные дни и запахом тостов с анчоусами и булочек с медом, которыми служители нагружали подносы.

Я придерживался порядка, заведенного в колледже. Мы завтракали — обычно «общим столом», то есть хлебом (восхитительными небольшими свежеиспеченными булками), сыром (треугольничками отборных, свежих английских сортов) и пивом (горьким элем, нацеженным из бочонков в высокие кружки) — и пили пятичасовой чай по своим комнатам. Большинство чаще всего обедали по вечерам в столовой, где кормили вкусно и дешево. Мы должны были платить за пять

обедов в неделю независимо от того, ели мы или нет. В последние семестры, когда я познакомился с экстравагантным вкусом, которым отличался кружок моих друзей из других колледжей, я просадил много денег на не стоящую того кухню Джорджа. Поначалу я следовал обычаю обедать в столовой колледжа прямо в халате и несвежей рубашке. Существовали некоторые формальности. Стипендиаты-первокурсники сидели за отдельным столом, а старшекурсники читали молитву. «Штрафовали» — штраф в виде огромной серебряной кружки пива полагался за такие нарушения, как употребление в разговоре цитат на иностранном языке, упоминание женского имени или неподобающую одежду, — часто и по установленной церемонии. Если проштрафившийся умудрялся «одолеть чашу», а таких было мало (обо мне и речи нет), то есть выпить ее до дна, не переводя дыхания, за пиво платил, скидываясь, весь стол. Обычно же кружка переходила из рук в руки, и, если кто плескал на стол или ронял салфетку, передававшуюся с кружкой, назначался новый штраф. Этот обычай соблюдался не во всех колледжах, а теперь, как я узнал, и вовсе повсеместно прекратил существование.

Первые два семестра я ощущал себя совершенно счастливым, делая все то, что по традиции делали первокурсники: приобрел портсигар с выгравированным на крышке гербом колледжа и популярную олеографию «Башни и шпили Оксфорда»; учился курить трубку; первое время напивался; пешком и на велосипеде побывал в окружающих деревушках; произнес ничем не примечательную вступительную речь в Обществе; в меру занимался историей, чтобы экзаменаторы остались довольны. Но все время казалось, что существует некая квинтэссенция Оксфорда, которую я чувствовал и любил со стороны и которую намеревался обнаружить.

При мне Оксфордский университет куда больше походил на себя прежнего, каким он был, когда в нем учился отец (да и мой прадед тоже), чем на тот, каким он стал при моих детях. Никакой лихорадочной конкуренции при поступлении; более того, Пемброк спокойно принял в университет Хью Лайгона и еще кое-кого из аристократов, не желавших иметь дело со вступительными экзаменами и даже с экзаменами на степень бакалавра по окончании. Городок, как встарь, одиноко располагался среди речушек и лугов. Его строения гордо демонстрировали свои серо-золотистые осыпающиеся каменные стены, ныне приговоренные учеными мужами к обновлению, обошедшемуся в огромную сумму. Предместье радовало глаз домами в духе изображенных Рёскином и ухоженными садами вдоль дорог на Вудсток и Бэнбери. В Каули существовал кое-какой автотранспорт, но мы его не видели и не слышали. Туристы были редкостью. Окружающие леса и холм были приютом для Ученой Цыганки, и иногда можно было встретить ее, бредущую по середине дороги. По берегу реки мы ходили в Бинсли гадать, как наверняка ходили все прежние поколения студентов до нас. На тихих улочках хищные лавочники поджидали студентов и соблазняли их предложением покупать в долг, который редко когда не возвращался. В Кентербери Гейт и в Броаде можно было взять напрокат двухколесный экипаж или открытую коляску. Велосипедисты и священники, пешком или на колесах, вперемешку со скотиной, которую гнали на базар, представляли единственную опасность на городских улицах. Сомневаюсь, что в университете набралось бы десятка три авто, принадлежавших донам или студентам. Телефонов не водилось. Связывались посредством открыток с университетским гербом, которые развозили посыльные на велосипедах.

Община была сугубо мужская. Студенты жили затворниками. За исключением «Недели восьмерок»[1], в мужских колледжах редко можно было увидеть девушек. Еще существовали прокторы, и в мое время они были вправе, так по крайней мере заявлялось, выдворять за пределы территории университета женщин, не имевших сопровождающего и казавшихся им соблазнительницами. Последний поезд из Паддингтона прозвали «прелюбодеем», но он не часто служил этой цели. Большинство студентов вполне были довольны жизнью в замкнутой общине,

[1] Традиционные состязания по гребле между командами Оксфордского и Кембриджского университетов.

какой она была до появления железной дороги, удовлетворяясь легким флиртом во время каникул и близкой дружбой в остальное время.

В описываемое время старший преподаватель по судебной психиатрии Лондонского университета представил доклад на тему молодежной преступности. «Мы много читаем, — говорит он, — о районах с повышенным уровнем преступности и о преступных субкультурах, но куда меньше о том, почему правонарушитель не имеет подруги, как большинство его законопослушных сверстников», и далее он знакомит с тем фактом, что сорок шесть процентов юношей, попавших в исправительные учреждения, не имели интимных отношений с противоположным полом. Уверен, что у менее чем десяти процентов моих сверстников были те, кого д-р Гиббенс называет «подругами». Кое-кто испытал случайное, безрадостное приключение с проституткой за границей. Мало кто серьезно интересовался женщинами, но, насколько я знаю, лишь один попал в тюрьму (сбил пешехода) и лишь единицы стали гомосексуалистами.

Кое в чем мы были искушеннее своих преемников, но в другом — юнцы несмышленые.

В романе, который я написал много позже[2], я сравнил относительно новую, существующую лишь сто лет, но якобы освященную веками систему образования в английских закрытых школах с производством портвейна. «Оно было, — писал я, — как спирт, который мешают с чистым соком виноградников Дору, — бьющий в голову, состоящий из таинственных ингредиентов; оно одновременно обогащало и замедляло взросление, как спирт замедляет созревание вина, делает его непригодным к употреблению, поэтому оно должно вылеживаться в темноте долгие годы, пока наконец не придет срок подать его к столу».

Те из моих сверстников, кто испытывал в Оксфорде скуку, в большинстве своем были иноземного происхождения или получили оригинальное образование. Хьюберт Дугган, который впоследствии стал одним из моих ближайших друзей, был смешанного американо-ирландско-аргентинского происхождения. В колледже он изнывал без женщин, а после двух семестров, жалуясь на влажные простыни и общество недоразвитых юнцов, поступил в королевскую конную гвардию.

Мистер Питер Куиннелл, которого я с тех пор встречал время от времени, не жил при колледже. Его тоже колледж приводил в отчаяние. Для меня же это было сказочное царство, и, думаю, я был самым счастливым из моих сокурсников.

Середина 1920-х годов была как День св. Луки или, говоря иначе, как бабье лето. Традиционный жизненный уклад Оксфорда прервался в 1914 году; многие думали, что он никогда уже не возродится. После войны появилось поколение бывших солдат, на два, на три года старше, чем обычно бывают студенты, и бесконечно старше нас пережитым опытом. Ко времени моего поступления они уже окончили учебу или еще грызли науку, уединившись по своим углам, и колледжи заполнила молодежь.

После нас пришла эпоха джаза, коктейлей, постоянных поездок в Лондон и обратно, нового крепкого сленга и культа богатых, на смену которому вскоре пришел культ пролетариата. Но пятилетие мы жили и говорили во многом так, как наши предшественники за десять лет до нас. Когда я читаю их воспоминания (как делал в поисках деталей тогдашнего бытия, работая над «Жизнью Роналда Нокса»), то вижу много сходства между ними и нами, чего мне не хватает в случае с нашими преемниками.

Некоторые из нас остро чувствуют потерю тех легендарных личностей, которые, почти до единого человека, были уничтожены на первой мировой войне. Нам часто с укоризной напоминали, особенно слуги в колледже, сколь хуже и бесцветней мы были в сравнении с теми великими людьми. Похоже, что сегодня, после второй мировой войны, к моим сверстникам относятся со смесью зависти и осуждения, как к распутникам и прожигателям жизни.

---

[2] «Возвращение в Брайдсхед» (1945).

2

С самого начала я относился к Оксфорду как к месту, в котором предстояло жить и наслаждаться жизнью, а вовсе не готовиться к какой бы то ни было карьере. И я вошел в него, как в тот мифический поток, в котором Александр Македонский омолодил свою кавалерию, чьи воды искал на Багамах Понсе де Леон.

В последние месяцы в Лэнсинге я много занимался и был замкнут, прикидываясь пресыщенным циником. В Оксфорде я вновь обрел свою юность. На всяческие выходки меня толкали избыток сил и моя наивность, а не ложная извращенность ума. Меня привлекала всякая деятельность, я со всеми перезнакомился не с честолюбивой целью проникнуть в лондонский свет или приобрести влиятельных друзей, которые содействовали бы моей дальнейшей карьере, не для того, чтобы произвести впечатление в кругах интеллектуалов и тем самым привлечь внимание иерархов Блумсбери. Я даже не покидал территорию университета, чтобы посетить салоны леди Оттолайн Моррел в Гарсингтоне или леди Кебл на Боарз Хилл. Мои интересы не простирались дальше древних стен университета. Я хотел отведать все, что мог предложить Оксфорд, и усвоить, сколько был способен.

Дневник я забросил в тот день, когда окончил школу, и не имею иного свидетельства последующих лет, кроме тех, какие может представить неверная память. Думаю, это было ближе к концу второго семестра, когда вокруг меня начал собираться кружок приятелей всякого сорта. В третьем семестре я занимал просторную квартиру в цокольном этаже одного из зданий, образующих передний двор, и редко когда в ней не шумел народ. Выпускные и вступительные экзамены казались уже такими далекими. Я воспринимал свое стипендиатство как награду за прошлый труд, а не задаток за труд предстоявший. Мои планы, насколько они к тому времени определились, были связаны с искусством. Но тогда существовала распространенная иллюзия, что способный человек может бездельничать восемь семестров, а потом засесть за учебники и с помощью черного кофе за несколько недель наверстать упущенное. Думаю, нас ввела в заблуждение легенда о Ф.Э.Смите (лорде Беркенхеде). Нам бы еще обладать его умением не только развлекаться, но и концентрироваться в нужный момент. Большинство моих приятелей, включая и тех, кто в дальнейшем весьма преуспел в жизни, окончили университет простыми бакалаврами, а то и вовсе без степени.

На каникулах я одолел огромное количество книг, предвидя, с какой «библиотекой» придется иметь дело в первом семестре. Начиная с третьего семестра я постоянно слышал предостережения, становившиеся все более властными и угрожающими. Я не хотел, чтобы меня погнали из колледжа, и мог лишь держаться подальше от недружелюбных моих критиков, пока не придет пора выпускных экзаменов. Меня мало привлекала история в том виде, как ее преподавали. Бывало, какая-нибудь историческая фигура захватывала мое воображение, но сама программа по истории, казалось, была составлена таким образом, чтобы показать, что британская парламентская система на переломе века была верхом человеческой мудрости и что история других стран имела значение лишь настолько, насколько они демонстрировали стремление к этому идеалу. Такое впечатление усугублялось необдуманным выбором мною «специального предмета». Я мог бы, к примеру, взять темой итальянские города эпохи Возрождения, что, без сомнения, было бы мне интересно. Вместо этого, когда мой преподаватель спросил, какую тему я выбрал, я мог вспомнить название лишь одной из большого списка — «Представительное правительство». Ничего не могло быть скучней для меня, чем различия между многочисленными демократическими конституциями, существующими в мире, но винить было некого, кроме самого себя.

Я был вовсе не одинок в этом отсутствии желания заниматься. По меньшей мере половину студентов родители отправили в Оксфорд просто из желания, чтобы их чада там росли и воспитывались. Одних интересовала гребля, других крикет, кого-то — сцена и риторика, а кого-то — только развлечения. Я знал все о политических и религиозных убеждениях друзей, об их любовных делах, финансо-

вом положении, домах, семьях, что они предпочитают есть, носить, пить, но считал бестактным интересоваться, что они изучают. Английская литература была для женщин и иностранцев; новый, имевший сомнительную репутацию курс, который именовался «Великие современники» (а ныне именуется P.P.E.[3]), годился для «публицистов и политиков». Традиционный «Современники и классики» по-прежнему почитали больше. Математиков уважали, но считали, что по-настоящему им здесь не место — для них существовал Кембридж. Говорили, что где-то за Кеблом есть лаборатория, но я ни разу не встречал никого, кто похаживал бы туда. В мое время ни один человек из Хартфорда не имел дела с естественными науками.

Я так всерьез и не решился бросить занятия. Периодически совесть или разговор в особо грозных тонах с начальством колледжа заставляли меня открыть книгу или посетить лекцию, но долго так продолжаться не могло.

Дело, возможно, было в том, что мне не повезло с донами, которые, в отличие от Дж.Ф.Роксбурга, не поражали воображение.

Мне не удалось встретиться с главой колледжа. Он слег до моего появления, а уже в начале первого семестра меня подозвал Бэйтсон, приставленный ко мне прислуживать и обычно пребывавший в глубокой меланхолии, и сказал: «Половина седьмого, и директор умер». Его преемником стал изможденный, с синюшным лицом шотландский баронет, с которым у меня были только официальные отношения и от которого у меня скулы сводило. Большинство донов в Хартфорде были люди непритязательные, что соответствовало их скромным способностям. Один, правда, выделялся, но не столько ученостью, сколько странностями характера.

С.Кратуэлл был деканом и одновременно старшим преподавателем истории. Позже он занял пост директора колледжа и умер, сойдя с ума. Он написал мне сердечное письмо с поздравлением, когда я стал стипендиатом, и во второй вечер моего пребывания в колледже меня пригласили к нему в кабинет. Я мало видел донов, они представлялись мне эдакими недоступными иерархами. Кратуэлл был высокого роста, мужиковат и имел лицо капризного ребенка. Он курил трубку, которая торчала из его толстых губ, словно приклеенная коричневой слюной. Когда он вынул ее изо рта и взмахнул, словно желая, чтобы мне стала понятней его невнятная речь, блестящая нить потянулась за мундштуком, пока не лопнула, оставив мокрый след на его подбородке. Когда впоследствии он говорил со мной, я ловил себя на том, что думаю, как далеко может протянуться эта нить слюны, и часто не слышал его.

Он, теперь я это понимаю, был жертвой войны, на которой храбро сражался. Несомненно, даже если его нельзя было излечить, современный врач хотя бы назвал его многочисленные неврозы. Он словно так и не отмылся от окопной грязи. Его ви́дение истории было ограничено несколькими милями нидерландской земли, где он воевал, и предельным, недоступным рубежом, куда он смотрел в бинокль сквозь колючую проволоку. Его преследовало воспоминание о Рейне, я же не ведал и того, куда течет Рейн, и это было первое резкое различие между нами.

Он отличался своеобразным грубым добродушием, находившим выражение в казарменных шуточках, мгновенно сменявшимся разочарованным брюзжанием. До 1914 года он учился в Оксфорде, в колледже Всех Душ, и в молодости, наверно, обладал более изысканными манерами, поскольку был из весьма уважаемой семьи; но два года взрывов и газовых атак не оставили от них следа. Будучи деканом, он, видно, часто воображал себя командиром непокорного взвода. Он ударялся в загул, как лейтенант, получивший увольнительную, мертвецки напивался, обедая не в колледже, и, бывало, видели, когда колокол церкви св. Марии бил полночь, как он слепо ощупывает ограду Рэтклиффа, думая, что это колледж. С похмелья, а он обычно занимался делами колледжа в этом состоянии, он был подвержен вспышкам дикого гнева. Он был до такой степени женоненавист-

[3] «Философия, политика и экономика».

ником, что не пускал женщин на свои лекции. Сторожу было приказано гнать их от ворот колледжа. Если какой-нибудь из них удавалось проскользнуть, он с побагровевшим лицом гнал ее прочь, сопровождая свои жесты непристойной бранью. У него был коллега-приятель, о котором он говорил: «Этот писака», — платоник и тоже служивший в пехоте. Иногда они играли в лаун-теннис, но чаще подолгу молча гуляли вместе.

У Кратуэлла были политические амбиции, и он неуклюже, но усердно интриговал, чтобы его выставили кандидатом от консерваторов в университетский округ, который в то время считался «надежным» для партии. Чего и добился, но, когда дошло до подсчета голосов, проиграл беззаботному кандидату от независимых.

В общем, он оказался совершенно не таким доном, какого я ожидал увидеть, наслушавшись рассказов об университете.

В первые два семестра я редко его видел. Положение со своей неосведомленностью по части местонахождения Рейна я еще мог поправить, но это мало бы что дало, поскольку наша взаимная антипатия углублялась. После «пирушки первокурсников», во время которой я совместно с доброй третью колледжа показательно напился, он попытался дать мне совет, сказав, что понимает мое сложное положение, поскольку я пришел в разгар семестра, и предупредил, чтобы я нашел лучший способ наладить отношения с коллективом. Он, несомненно, старался показать свою доброту. Я чувствовал, что произвел дурное впечатление своим дебошем, и, вместо того чтобы оценить его великодушие, с идиотской надменностью ответил, что сожалею о своей невоздержанности, но (и это было правдой) я вовсе не стремился снискать себе популярность подобным образом. И добавил, что меня совершенно не волнует, что обо мне думают в колледже.

Думаю, именно тогда наша взаимная неприязнь стала окончательной.

В начале третьего курса, внезапно осознав, насколько запустил занятия, и ударившись в панику, я написал отцу, прося его забрать меня из колледжа и отправить в Париж. Он ответил, что сперва я должен получить диплом. Этот разумный приговор расстроил меня, и я решил, что после экзаменов останусь в Оксфорде назло ему и буду учиться дальше, на магистра. Из упрямства я счел, что это послужит мне *laissez-passe*[4] в развеселую жизнь.

Мы рано вставали и рано ложились. Ворота запирались в девять вечера, после чего никто из студентов не мог выйти за территорию колледжа и никто из посетителей — войти. За возвращение после одиннадцати налагался небольшой штраф, а список опоздавших представлялся декану. После полуночи вернуться можно было единственно перелезши через ограду. Оба возможных способа вернуться в Хартфорд, один — через сад колледжа Всех Душ и другой — по крыше, как раз мимо окон декана, представляли немалую трудность, когда подвыпьешь, и не думаю, что я пользовался ими больше дюжины раз.

В Хартфорде можно было найти родственную душу, особенно это относилось к Теренсу Гриниджу, который учился на втором курсе и с которым я скоро сдружился. В нем было много такого, что нравилось начальству. Осиротевший сын дона, чьим опекуном был университетский казначей. Восхищался классиками и неплохо проявил себя в кроссе по Иффлисской дороге. Но определенные странности характера закрыли перед ним двери элитного студенческого Обеденного клуба. Он обожал посреди ночи орать во всю глотку во дворе колледжа хоры из древнегреческих трагедий. Вечно растрепанный, он был ярым поборником чистоты, и его карманы были забиты бумажками, которые он вылавливал из сточных канав. С главного двора к кухням вела калитка. Теренс, чьи комнаты были рядом, назначил себя сторожем при ней. Служители проходили на кухню за подносами и оставляли ее открытой. Тут выскакивал Теренс и захлопывал калитку. Нагруженные подносами служители поневоле должны были возвращаться на кухню, оставлять подносы, открывать калитку и опять бежать за подносами. Едва они исчезали, снова выскакивал Теренс и перекрывал им дорогу. Они подали официальную жалобу. Теренс с невинным видом оправдывался: он, мол, знать ничего не зна-

---

[4] Пропуск (*франц.*).

ет. Наконец пришлось ставить у калитки сторожа на время разноса еды, пока Теренс не убирался в свое логово.

Он страдал легкой формой клептомании и тащил из университетского Театрального общества, из Дискуссионного клуба и прочих мест, где собирался народ, всякую приглянувшуюся мелочь — расчески, ключи, маникюрные ножнички, чернильницы. Все это он аккуратно прятал, чаще всего за книгами в библиотеке. Однажды он унес из привратницкой все ключи колледжа и несколько дней прятал их.

Он непонятно почему пришел в восхищение от фильма «Враги женщин», когда его показывали в Оксфорде. Смотрел его снова и снова, «отождествляя» (как говорится на нынешнем жаргоне) себя с Лайонелом Бэрримором, на которого ничуть не был похож. У него была короткая черная куртка с каракулевыми воротником и обшлагами рукавов. Лорд Бошем (вовсе не ханжа), неожиданно навестив своего старшего сына Элмли в Магдален-колледже, удивился одеянию Теренса и, заключив, что Элмли попал в подозрительную компанию, забрал его домой на два семестра.

У Теренса был особый талант придумывать прозвища и эпитеты, которые прилипали к человеку, например: Плешивый писака (мой брат Алек), Полуночный барсук (ночной дежурный в колледже), чтобы отличить его от других служителей, Филбрик-флагеллант... Эти и прочие бесчисленные прозвища рождались у него спонтанно и вскоре срастались с человеком. Сегодня они потеряли свою искру, но все стали частью портрета многих моих современников.

Теренс первый вообразил, что Кратуэлл удовлетворяется с собаками, и он купил у старьевщика на Уолтон-стрит собачье чучело, которое мы поставили во дворе как приманку для него, когда он будет возвращаться с обеда в колледже Всех Душ. По той же причине мы довольно часто лаяли по-собачьи по ночам под окнами Кратуэлла.

Не в пример лорду Бошему, моей матери Теренс сразу понравился; она увидела в нем несчастного беспризорника, и в каникулы он подолгу гостил у нас. Отец, обычно радушно принимавший всех моих друзей, относился к нему куда прохладней. Приходя усталым с работы, он не получал удовольствия, когда его втягивали в дискуссию по поводу Гегеля и Канта, поскольку давно забыл и то малое, что когда-то знал об этих авторах. Бывало, отец не подозревал, что Теренс гостит у нас. Тот сидел у себя в комнате, пока отец не уходил из дому, и тогда спускался вниз, чтобы позавтракать; с шести и до десяти вечера, когда отец, минута в минуту, ложился в постель, он где-нибудь шатался или прятался у себя. Иногда запах табака выдавал его. «Опять этот парень здесь», — говорил отец, задыхаясь от приступа астмы, вызванного скорее мыслью, что Теренс в доме, нежели этим свидетельством его присутствия.

Комнаты, из которых Теренс совершал свои вылазки к кухонной калитке, были единственными, рассчитанными на двоих студентов. На первом курсе компанию ему составлял Джеймс Паркс, бывший полной его противоположностью. Паркс, ныне священник англиканской церкви, влиятельный специалист по иудаизму, чрезвычайно увлекался тем, что можно назвать общественной жизнью студентов. Он был одним из последних, кто пришел в колледж из армии после войны, и обычно сидел в их «норе». С Теренсом он поселился, чтобы постоянно быть в колледже, что было удобно при его участии в множестве комитетов. Это был крепкий малый, который, как утверждал Теренс, позировал для бронзовой статуи военного мемориала на Паддингтонском вокзале.

Когда одержимость Теренса Лайонелом Бэрримором сошла на нет, он увлекся Достоевским. Теренс обладал способностью со всею страстью отдаваться тому, что его интересовало. Позже он приобрел кинокамеру и снял бурлескный фильм, в котором заставил участвовать всех нас.

Я был на втором курсе, когда Паркс окончил университет и съехал с квартиры. Мы с Теренсом возглавили кружок друзей, который называли «Хартфордским дном». С нами были Тони Бушелл, впоследствии киноактер, и мой лэнсингский приятель П.Ф.Мэчин. Если никто из нас не приглашал к себе на ланч или его самого куда-нибудь не приглашали, обычно мы накрывали стол у меня. Скоро я рас-

пахнул двери и для ребят из других колледжей; порой собиралось до дюжины человек; Теренс окрестил участников этих сходок «отбросами общества». Пиво лилось рекой, шум стоял несусветный. Мало кто мог похвастать вокальными данными, так что мы горланили стихи в унисон.

Позже участились приглашения на более официальные завтраки. На втором и третьем курсе я, думаю, созывал у себя гостей по четыре или пять раз в семестр и сам посещал бесчисленное количество сборищ. Редкий колледж, если вообще были такие, разрешал устраивать частные вечеринки. В Хартфорде, разумеется, могли дать лишь специальное разрешение от казначея, и то если повод был важный, но что касается ланча на четыре или пять персон, тут надо было договариваться со своим прислужником и с шеф-поваром. Стол устраивался шикарный. Зимой пили в основном кларет, который сменялся портвейном. Пили до сумерек, а «чумазые олухи» и «крикетнутые» шли под окнами на реку и с реки, на беговую дорожку и спортплощадки. Во время одной из таких попоек, будучи без гроша, я устроил распродажу всех своих книг, многие из которых были прекрасно переплетены Малтби и за которые еще не было уплачено.

Но в дни, свободные от приглашений, «отбросы» продолжали собираться у меня вплоть до окончания университета.

В «Клуб святош» меня ввел Теренс. Эта группка — слишком недолго просуществовавшая, чтобы называть ее «обществом», — собиралась в комнатах над велосипедной лавкой в Сент-Олдэйте. О ней уже прекрасно рассказали мои сверстники в своих мемуарах. В то время клуб находился в переходном состоянии. Президентом был Элмли, нынешний граф Бошем, о котором я упоминал выше, — солидный, терпимый, чрезвычайно уважаемый в Магдален-колледже. Старшиной — поскольку прокторы требовали, чтобы кто-нибудь из донов брал на себя ответственность за каждый клуб, — был Р.М.Докинс, всеми любимый профессор новогреческого, который, думаю, ни разу не ступил в клуб ногой. Большинство из коренных его членов были крепко выпивавшие, мрачные рагбианцы и уикемцы, полюбительски интересовавшиеся искусством и литературой, но в то время, когда я в него вступил, клуб переживал нашествие буйных итонцев, даже, можно сказать, их оккупацию, что привело к скорому его закрытию. Именно тогда клуб стал печально известен не только пьяными оргиями, но и манерой одеваться и вести себя, в некоторых случаях свидельствовавшей о явных гомосексуальных наклонностях сих джентльменов. Элмли отдал распоряжение: «Джентльменам позволительно скакать и резвиться, но не танцевать», однако после его низложения распоряжению никто не следовал.

Деканы всех факультетов осуждали «Клуб святош».Скоро стало невозможно найти кого-нибудь на роль старосты, и прокторы закрыли клуб. В недолгую пору его расцвета там царило ничем не сдерживаемое веселье. Разногласия между двумя противостоящими группами могли доходить до пародии: говорили, что у давних его членов архаическая манера обращаться к прислуге: «Подайте-ка мне чару эля, пжалста!», тогда как молодые подражали лондонскому просторечью, заказывая: «Рюмашку сухого «Лондона», приятель, в глотке пересохло!» Поскольку я не примкнул ни к тем, ни к другим на первом и единственном общем собрании, на котором присутствовал, я очень удивился, когда меня единогласно избрали секретарем. Все голосовавшие были под мухой. Никаких секретарских обязанностей я не исполнял. Мое избрание было типичной фантазией, пришедшей в голову «святошам», и некоторое время спустя, после ссоры с правлением, меня не то отправили в отставку, не то сместили с поста секретаря. Мой предшественник, Лайвдей, неожиданно оставил университет и занялся изучением черной магии. Он умер при загадочных обстоятельствах в Чефалу на Сицилии, в общине Алистера Кроули, и его вдова, называвшая себя Женщиной-тигрицей, какое-то время появлялась на страницах популярных газет с «разоблачениями» порядков в общине.

Дом, где собирался «Клуб святош», был деревянным и, думаю, сохранился с эпохи Тюдоров; теперь его снесли, и невозможно найти место, где он стоял. Нужно было подняться по узкой лестнице (примерно как в Лондоне к Пратту), ориентируясь на густой запах лука и жарящегося мяса. Обычно в кухне

ошивался постовой полицейский, в одной руке шлем, в другой — кружка пива. Выше за кухней были две большие комнаты. При мне мишени для дартса уступили место стенным росписям мистера Оливера Месселя (частенько наезжавшего сюда из Лондона) и Роберта Байрона. Был там и рояль. На смену народным балладам, исполнявшимся хором, пришли джаз и викторианские салонные песенки.

Читатель вспомнит съезд гостей в четвертой главе «Великого Гэтсби» Скотта Фицджералда. (Между прочим, я эту книгу прочел только много лет спустя после смерти ее автора. В 1946 году агент американской киностудии сказал мне: «На вас наверняка сильно повлиял Скотт Фицджералд». На самом деле в то время я еще не прочел ни слова из его вещей.) «Это старое железнодорожное расписание, уже сильно поистертое на сгибах, — пишет Фицджералд, — и на нем стоит: «График движения поездов с 5 июля 1922 года». Но потускневшие записи на полях еще можно разобрать, и они лучше любых общих рассуждений расскажут о том, кто пользовался гостеприимством Гэтсби».

Я и сейчас могу перечислить вам тех, кто частенько бывал в «Клубе святош» в 1923 году, их имена не потускнели в моей памяти, но мало кто из них стал знаменитым.

«Клуб святош», подобно плавательному бассейну Гэтсби, видал лучших и худших людей того года, его членов и его гостей. В нем прошла добрая половина моей жизни оксфордского периода, и там я приобрел немало друзей, с которыми у меня до сих пор теплые отношения.

3

Выше я упоминал, что быстро установил связи с оксфордскими Дискуссионным обществом и журналом. Позже я объединил эти свои интересы: публиковал отчеты о дебатах в обществе в «Изисе» и в «Черуэлле» (в полном объеме их также перепечатывала «Морнинг пост»). Единственный сенсационный материал из опубликованных мною касался одного из четверговых заседаний общества, когда мистер Джон Сатро, тогда бывший в Тринити-колледже, поднялся прочитать доклад. Он явно успел порядком набраться, и, когда заговорил, действие спиртного стало особенно заметно. Когда язык совсем перестал его слушаться, президент посоветовал: «Не лучше ли вам сесть?» Сатро сел и несколько минут сидел, ничего не соображая, под бюстом Гладстона, пока не услышал похвалу в свой адрес, произнесенную весьма ироническим тоном. Он громко зааплодировал, поднялся, выбрался, с трудом передвигая ногами, из зала и рухнул в саду. Я описал это событие, тогда как «Морнинг пост» промолчала. Выяснилось, что его родители были постоянными читателями «Черуэлла». Пришлось печатать специально для них отдельный экземпляр без упоминания об этом случае.

Я не имел успеха как докладчик и так никогда и не поднялся выше рядового члена общества. «Манера оксфордского Дискуссионного общества» считается легкомысленной в палате общин. Для меня же она была чересчур серьезной, чтобы я мог ей соответствовать. Вдобавок я был слишком невежествен. Никогда не слышал ни одного политика в домашней обстановке, никогда не читал политических газет. Ничего не знал о публичных фигурах, не разбирался в статистике или социальных вопросах (однажды пришел я к пролетарию, члену либеральной партии, и имел наглость агитировать его отдать свой голос за Джона Мариотта, так тот самым грубым образом выставил меня за дверь), между тем предметом большинства дискуссий была политика, хотя университет еще не был так резко расколот, как теперь, по политическим пристрастиям. Я настолько небрежно следил за новостями, что в начале одного из семестров, повстречав знакомого баллиолца, пошутил, как мне казалось, удачно: «Ну что, изнасиловали наконец твоих сестриц в каникулы?» На что он с горечью сказал правду: «Да». Он был из Смирны.

Не обладал я и ораторскими способностями. Тем не менее чуть ли не в каждом семестре обряжался во фрак и произносил доклад, а довольно часто и высту-

пал с места, спонтанно и неудачно; то, что я не имел успеха у публики, меня не огорчало, и участие почти во всех дебатах было только частью моей многообразной деятельности, в которую я погрузился с головой.

Я объявил себя тори, но не смог бы определить их политику ни по какой из текущих проблем. Уже активно действовала лейбористская партия, и к ней принадлежали Ричард Пэйрс и многие другие умные люди. Более того, к ней примкнули столько лучших умов, что я посоветовал одному знакомому социалисту, человеку средних способностей, податься лучше к консерваторам, потому что у лейбористов ему будет трудно пробиться. Он последовал моему совету и весьма преуспел.

У консерваторов был свой клуб «Оксфорд-Карлтон», располагавшийся на углу Джордж-стрит. Клуб скорее общественный, нежели политический, и чтобы попасть в него, требовалась не столько преданность партии, сколько членство в нем. Там стремились, и не без успеха, создать в миниатюре атмосферу столичного клуба. Лейбористы тоже имели свой клуб, называвшийся «Новая реформа», на углу Корн-маркет, который щедро субсидировал Ллойд-Джордж и, как оказалось, вполне общественный. Когда «Святош» закрыли, его члены скопом мигрировали туда. Я равно посещал «Новую реформу» и «Карлтон», а еще «Чатем», небольшой, якобы элитный дискуссионный клуб партии тори, не имевший собственного помещения, они встречались за стаканом глинтвейна в свободных комнатах в колледже. («Кэннинг», с которым мы устраивали ежегодный совместный обед, был точно таким же бесприютным клубом.) Посыльный доставлял из банка массу серебра — канделябры, табакерки с нюхательным табаком, коробки с сигарами, круговые чаши и прочее. Говорят, все серебро исчезло во время второй мировой. Еще я наведывался в «Белую розу», клуб, собиравший время от времени за обедом сторонников династии Стюартов. Он был под запретом, который наложил на его деятельность вице-канцлер в 1745 году, когда двое его членов были, по общему мнению, повешены на мосту Магдалены. Мы отмечали годовщину их казни, Реставрации, рождения баварского претендента на престол (выкрикивая верноподданнические поздравления) и другие события из истории Стюартов, — сидя за обеденным столом в «Золотом кресте», куда регулярно наведывались с проверкой прокторы. Кто способен был петь, пел роялистские песни. Меня одинаково мало интересовали как интриги на Вестминстерском холме, так и реставрация Стюартов.

Большинство очень неопределенно выражали какие-то свои политические симпатии. У Теренса был двоюродный брат в Колледже Иисуса, взъерошенный, ходивший в вельветовых штанах, который сочетал увлечение коммунизмом и библиографией. Сам Теренс в то время разделял революционные убеждения русских студентов домарксистской поры. Но лишь единицы относились к этому серьезно; они, эти немногие, намеревались строить общественную карьеру и надеялись обратить на себя внимание партийных деятелей в Лондоне. Большинству же из нас куда интересней был вопрос переизбрания продажных членов парламента от города, чем то, кто унаследует пост премьер-министра.

В университетское Дискуссионное общество могло быть принято любое лицо мужского пола, которое позаботилось внести небольшой вступительный взнос, и по этой причине оно было более космополитичным, чем другие клубы или общества. Студентов-негров было очень мало, если они вообще были, но азиаты присутствовали в большом количестве, и их обычно называли «черными», даже если речь шла о светлых египтянах или темнокожих тамилах. В этом не было ни малейшей злобы, просто сии экзотические фигуры казались столь же абсурдными среди камней Оксфорда, как пьяные туристы в храмах и мечетях Востока; на презрение по отношению к кому-нибудь из них персонально не было и намека, и уж тем более на враждебность. Это было бы так же неуместно, как обвинять этих убежденных вегетарианцев в каннибализме. Мы, возможно, как-то ненароком оскорбляли их чувства. Несомненно, единственный мой знакомый уроженец Востока, сингалезец Бандаранаике, возвратился в Коломбо яростным антибританцем. (Это чувство не спасло его, и соотечественники расправились с ним, когда он лишился защиты британской короны.) В Дискуссионном

обществе эти политики из стран, внезапно обретших независимость, чувствовали себя как дома и добавляли нашим дебатам ту страстность, которой им обычно не хватало.

Бюсты выдающихся президентов Дискуссионного общества прошлых лет внушают мысль, что сей пост служил стартовой площадкой в заоблачные высоты власти. Я знал одного человека, социалиста, настолько одержимого тщеславием, что он остался в колледже на лишний семестр, тайком подрабатывая (поскольку был беден) в хоровой школе Нью-колледжа. Его так и не избрали президентом, не сделал он с тех пор и карьеры в политике.

По правде сказать, не многие из тех, кто занимал кресло президента в мое время, достигли больших высот. Единственный мой сверстник, ставший премьер-министром (в отличие от злополучного Бандаранаике), — это сэр Алек Хоум, в ту пору именовавшийся лордом Данглассом. Он никогда не выступал на заседаниях общества и не принимал, насколько помню, активного участия ни в одном из клубов. Из тех, кто был президентом в мое время, один покончил с собой в молодом возрасте, другие стали журналистами или преподавали в провинциальных университетах. Я напрасно листал «Кто есть кто» в поисках перечня их достижений. Четверо, правда, широко известны: это Джим (или Скрим) Уэддерберн (ныне граф Данди), Джералд Гардинер, королевский адвокат, Кристофер Холлис и Дуглас Вудраф.

В Уэддберне степенность уживалась с беспечностью. Он был протагонистом замечательной шутливой лекции по психоанализу «д-ра Эмиля Буша», которую подробно описал Кристофер Холлис в своей автобиографии «По дороге к Фромму». Он любил и шутки попроще, но тем не менее веселившие всех, например, налить джину вместо воды в графины, что ставили на стол в Дискуссионном обществе: ораторы частенько наливали себе из них, чтобы освежиться, прервав на секунду свои *bon mots*[5].

Джералд Гардинер (лорд Гардинер) был один из немногих членов клуба «Новая реформа» и его президентом, кто не скрывал, что поддерживает Ллойд-Джорджа. Кроме того, он был редактором «Изиса» и президентом университетского Театрального общества. Он был гораздо старше большинства из нас. В мое время ему были присущи элегантный вид и беспристрастная четкость выражений и формулировок, что производили такое впечатление на бесчисленные жюри. Как многих выдающихся личностей, прокторы сняли его с поста президента. Его провинность заключалась в опубликовании в «Изисе» статьи одного студента, критиковавшей ограничения, существовавшие в женских колледжах. Думаю, он был единственным президентом, снятым с поста во время своего правления.

Кристофер Холлис стал и остается поныне одним из моих самых близких друзей. Здесь я коснусь его выступлений в Дискуссионном обществе. Они были поистине удивительны, и, существуй у нас американский обычай избирать «самого многообещающего» студента года, я отдал бы свой голос за него. Но Кристофер был чужд честолюбия. Наша уверенность, что судьба уготовила ему сыграть большую роль в общественной жизни, не оправдалась. Не то чтобы мы переоценили его способности, нам просто было невдомек, какие качества требуются для достижения успеха на этом поприще.

У него был подлинный интерес к политике, который затем до некоторой степени притупили долгие сессии Палаты общин, но во всем другом он представлял собой резкий контраст Джералду Гардинеру; одевавшийся небрежно, даже неряшливо, с резким голосом, он был невероятно добродушен и забавен, но без клоунских штучек, что были свойственны некоторым клубным ораторам (кроме Гардинера). В его шутках, как у Честертона, всегда присутствовала логическая «соль». Большую часть своей дальнейшей жизни он провел в выступлениях перед самой разной публикой во всех концах света. Ни один оратор не смог бы оставаться ясным и последовательным в подобных условиях. В Оксфорде у него была особенная публика, к которой он мог обращаться с уверенностью, что каждая его аллюзия, каждый иронический намек будут поняты. Среди ораторов Дискусси-

[5] *Здесь*: остроумные речи (*франц.*).

онного клуба, которых мне довелось слышать, его превосходил только Роналд Нокс.

Дуглас Вудраф казался стариком. Джералд Гардинер был старше нас на два или три года и, соответственно, изысканнее и самоувереннее; Дуглас же не имел возраста. Мне часто приходила мысль, что, по аналогии с легендарным Вечным жидом, Дуглас мог быть бы Вечным христианином. Я мог в равной степени представить его прекрасно чувствующим себя в Милане времен св. Амвросия, в библиотеках средневековых схоластов, в университетах эпохи Возрождения, в судах периода контрреформации, в кофейнях во времена Драйдена или в профессорской Ориэл-колледжа в 1840-х годах. У него была массивная голова, глаза прятались под нависшими бровями; в манере Бена Джонсона он рассказывал о диковинных событиях истории так, словно лично был их свидетелем, а не узнал о них в результате исследований. С тех пор я встречал его за границей; он глядел на какое-нибудь историческое место, теперь застроенное, или на монумент, восстановленный и ставший совершенно неузнаваемым для современника, глядел со странным выражением, словно уже видел их когда-то сотни лет назад.

Дуглас обладал талантом острить, оставаясь при этом бесстрастным. Если у него и были какие-то честолюбивые устремления, то не по части славы, а по части влияния. Он любил в нашем маленьком мире стоять за кулисами событий, интригуя в пользу других, — настоящий благожелательный «серый кардинал». В своей зрелой мудрости он был снисходителен к моим и Кристофера причудам, но не поддерживал их — трезвомыслящий человек, который считал, что не существует никого и ничего, не стоящего его внимания, и очень мало что действительно не вызывало у него уважения. На том отрезке его долгой и прихотливой жизни он запоздало поддерживал Гладстонский либерализм. Я ближе узнал этого мудреца в последующие годы, в университете же благоговел перед ним издалека. Если бы Кратуэлл походил на него, я мог бы стать ученым.

В начале 20-х годов дебаты в Дискуссионном обществе еще занимали существенное место в жизни студентов. Мы приходили поспорить и показать, на что способны. Раз в семестр на дискуссию под председательством президента общества приглашался и снисходительно выслушивался какой-нибудь пожилой докладчик со стороны. На заседании, происходившем в «Неделю восьмерок», иногда присутствовала парочка забавных старейших членов общества. Студенты сидели, развалясь на стульях, и высказывали свое мнение, давая волю язвительной насмешливости. В мое время нам было куда интересней послушать выступления Кристофера Холлиса и Дугласа Вудрафа, нежели членов Кабинета министров.

Первыми моими публикациями в «Изисе» были легкие стишки. В журнале было принято печататься под *nom de guerre*[6], и я подписался: *Скарамель*. Этим именем я подписывал свои статьи и рисунки. У меня сохранились кое-какие вырезки тех лет, и они не кажутся мне намного лучше или хуже того, что печатали большинство студентов. Я тем или иным образом сотрудничал почти со всеми журналами, выходившими в Оксфорде.

«Изис», который в последующие годы снизил свой уровень и сильно изменился, к тому времени издавался уже тридцать лет и имел прочное положение, широкую читательскую аудиторию и хорошую репутацию у эстетов и интеллектуалов, чем привлекал множество рекламодателей. Это в первую очередь была газета, отводившая много места спорту. Открывался номер всегда «Идолом Изиса» — рубрикой, что теперь называется «Профиль», — кратким очерком биографии выдающегося студента: капитанов различных университетских команд, президентов Дискуссионного и Театрального обществ и так далее. Следом шла передовая статья, в которой редактор мог свободно критиковать все, что ему не по нраву. Затем результаты игр и встреч. Основным акционером издания был некий алкоголик по имени Галл, который жил в Сент-Олдейте. Однажды он посетил Сент-Эн-

---

[6] *Здесь:* псевдоним (*франц.*).

мунд Холл и был несказанно горд, что в отсутствие принца Уэльского магдаленские гончие ходили за ним хвостом. Единственное, что привлекало меня в «Изисе», — это то, что они платили своим авторам.

Но у «Изиса» появился конкурент, имевший то же приятное свойство. История «Черуэлла» изобиловала многими превратностями. Он был задуман как соперник «Изиса», способный обыграть его на его же поле, и выходил нерегулярно, когда набиралось достаточно студенческих средств на оплату счета печатника. Потом, в конце второго курса, по реке поднялась баржа со странным пассажиром на борту. Она пришвартовалась в Годстоуве, там и сошел пассажир, мужчина средних лет, в сопровождении жены и неряшливых детей. Он всем рассказывал, что очень богат и выбрал жизнь в университетском городке по причинам философского характера. Он заявил, что университет его не интересует, и отказался дать нормальное образование — больше того, какое бы то ни было образование вообще — своим детям: совесть, мол, не велит. Поговаривали, что свое состояние он нажил на производстве ватерклозетов. Джон Сатро где-то встретил его — ни где именно, ни как это было, он уже не помнил — и для него было откровением, что этот пришелец намерен взять в свои руки «Черуэлл» и привести его к процветанию. Он созвал собрание у себя в Тринити-колледже, на котором этот таинственный человек выступил с интригующим заявлением: «Первейшим правилом «Черуэлла», джентльмены, будет следующее: платить всякому, кто пишет для него, и платить очень щедро». Далее он представил на обсуждение необычный план, по которому журнал начнет выходить в июле, в разгар больших каникул. Мы не хотели охлаждать его энтузиазм, но указали, что это не лучшее время для выхода студенческого журнала. «Я нацеливаюсь на более широкую публику», — ответил он.

Так Кристофер Холлис стал главным редактором в Годстоуве, а я каждую неделю отправлял из дому по почте материал для журнала (был там и забавный рассказ, в котором усердный студент, изучающий отечественную литературу, обнаружит намеки на мой первый роман) в убеждении, что мы зарабатываем три-четыре фунта в неделю. Кристофер что-то получал на своем посту. Не могу припомнить, заплатили мне хоть раз или нет. Разумеется, никто из нас не получил того, что было обещано, не думаю, что и типографии когда-нибудь заплатили. Наш хозяин ходил по пустынным улочкам Оксфорда, уговаривая лавочников разместить у него рекламу, понятное дело, прося при этом плату вперед. А потом, с осенними туманами, наш «клозетный король» отплыл в свою страну грез, где он, естественно, обитал.

Многие мои ровесники были более искусными писателями, нежели я. В чем я не знал себе равных (потому что никто, кроме меня, этим не занимался), так это в рисовании всяческих орнаментов. В Оксфорде я был нарасхват: заставки и обложки для журналов, экслибрисы, программки Театрального общества, карикатуры — ко всему я приложил руку. Самым амбициозным моим творением была картина, изображавшая смерть мистера Хаскинссона (погибшего под колесами первого поезда), которую я поднес на двадцать первый день рождения Джону Сатро, основателю «Железнодорожного клуба». Как-то на каникулах я взял несколько уроков гравюры на дереве и был в несказанном восторге, когда Джек Сквайр по доброте душевной принял мои графические опыты для публикации в «Лондонском Меркурии». Другие появились в симпатичном, недолго просуществовавшем журнале, называвшемся «Золотая олениха», который издавал на собственные средства друг моего отца Клиффорд Бакс.

Во время учебы я некоторое время посещал Школу изобразительных искусств Рёскина, имевшую весьма отдаленное отношение к университету. Раз в неделю мы встречались в студии над кафе на Корн-стрит, чтобы рисовать обнаженную натуру. Преподаватель вел себя исключительно надменно; натурщицы приезжали вечером из Лондона, и прокторы запрещали им оставаться в городке на ночь, чтобы не подвергать риску нашу нравственность, — напрасная боязнь, учитывая, что сии особы были весьма непривлекательны. Моим товарищем по студии был Питер Куеннелл.

Питер, который сам оформил свою первую книжку стихов, рисовал хуже ме-

ня и скорее понял, в чем его талант. Мне же потребовалось много лет, чтобы понять: рисовальщик из меня никудышный. Мои скромные способности слишком превозносили дома, в школе и в Оксфорде. Я никогда не представлял себя Тицианом или Веласкесом. Пределом моих мечтаний было рисовать, оформлять книги и журналы, делать их макет, иллюстрировать. Я занимался и живописью, испытывая при этом огромное счастье, чего не бывало, когда читал или писал. Позже в этой хронике я упомяну о разных попытках обмануть судьбу и уйти от писательства в иную, более приятную, но, увы, недоступную мне область, где творят руками.

4

Никто в тоске на длительном пути
И в одиночестве — обратно в глину
Таких друзей не мог приобрести
Или любить, как я, хоть вполовину.

Беллок — о своем Оксфорде; я — о своем.

Летопись моей жизни — это, по существу, перечень друзей.

«Ходили в школу и учились друг у друга».

Это не были уроки академических знаний или высокой морали. Большую их часть составляло питие. Мы сохранили своего рода волшебную ауру дружеских попоек с пивом и вином, которую унаследовали от Беллока и Честертона, попоек, совершенно непохожих на современные с их заокеанским культом виски. Более того, это было время реальной опасности установления сухого закона в Англии. Поговаривали, что большинство в Палате общин обещали своим избирателям проголосовать за него, если только такой вопрос будет поставлен на голосование, и что лишь проницательность меньшинства предотвратила беду. Потому что тогдашние пьяницы готовы были образовать «Группу сопротивления».

В романе «Возвращение в Брайдсхед», в котором описаны некоторые стороны моей жизни в Оксфорде, я рассказал о двух студентах, оказавшихся в прекрасном винном подвале и в упоении дегустировавших вино. Увы, со мной ничего подобного не случалось. Сомневаюсь даже, мог бы я в двадцатилетнем возрасте на глаз отличить кларет от бургундского, если не брать во внимание этикетки или форму бутылок. Тот эпизод был написан в 1943 году, когда мы голодали, и к тому же в сентиментальном бреду. Мы действительно пили много, но без всякого разбора, и я говорю «много», учитывая наш возраст. Мы очень часто напивались допьяна, но реальное количество вина и пива, которое мы уничтожали на наших оргиях, было куда меньшим, нежели я употребляю теперь, оставаясь при этом совершенно трезвым. Несколько стаканов шерри, полбутылки бургундского, кларета или шампанского, несколько стаканов портвейна — и мы уже были сильно навеселе. А если сверх того еще и стаканчик-другой бренди или виски, то мы совсем отключались.

Мы довольно часто собирались по вечерам отметить что-нибудь. Обычно пили пиво, все, кроме самых богатых. Мы любили не только сам процесс пития, но и состояние опьянения. И когда я говорю «мы», я имею в виду меньшинство. То есть пьющих, среди которых был и я. Большинство друзей я приобрел за совместной выпивкой. Первый друг, к которому я был очень привязан, не получал удовольствия от выпивки, и в результате наша дружба распалась.

Это был Ричард Пэйрс, винчестерец из Баллиола, с правильными чертами бледного лица, копной светлых волос, невыразительными голубыми глазами, фантазер в духе Лира — Кэрролла, как многие винчестерцы из Баллиола. Я нежно любил его, но стоило ему выпить немного лишнего, и его тут же выворачивало, и это воздвигло непреодолимый барьер между нами. Меня тянуло на откровения, а его в это время начинало рвать. Он расстался с нашей компанией, то ли мы с ним расстались, и добился большого успеха на академическом поприще, получал всяческие награды в университете, окончил с блеском, стал членом ученого совета колледжа Всех Душ, профессором на севере страны; он бы, воз-

можно, возглавил Баллиолский колледж, не разбей его паралич. Он специализировался на вест-индской торговле сахаром. Однажды, еще до его изгнания из нашего круга, ему приснилось, что одного из нашей компании признали виновным в неведомом пороке «ваноксизма»[7]. По воспоминаниям Джона Сатро, а не моим, сей порок заключался в бичевании сырой говядины букетиком лилий. Мы образовали клуб, назвали его «Ваноксисты» и время от времени собирались за завтраком в годстоувской «Форели», единственное, что нас объединяло, — это любовь к Ричарду.

Простодушный автор, пишущий автобиографию, оказывается в некотором затруднении, рассказывая о друзьях своей юности; он может или представить читателям обширную галерею портретов людей, чьи имена совершенно ничего им не говорят, или создать впечатление, что водил дружбу лишь с теми, кто впоследствии стал знаменитостью. Как упоминалось выше, я был неразборчив в выборе друзей. Многих я уже сорок лет как не видел и ничего не слышал о них, и их имена на обороте меню не пробуждают во мне воспоминаний. В юности они много значили для меня. Пощажу читателя и представлю только некоторых из друзей, по которым можно судить о моем поколении.

Джон Сатро уже появлялся на этих страницах в несвойственном ему состоянии.

Подобно Вудрафу, со временем он почти не изменился внешне, что всегда необыкновенно и замечательно, как Уотертонский национальный ледниковый парк в Канаде; словно какой-нибудь эксцентричный набивщик чучел сохранил для нас экземпляр некоего существа, переходного между человекообразной обезьяной и человеком, содрав с него шкуру и заменив ее кожей здорового розовощекого младенца, водрузив на голову парик из мягких каштановых волос и вверив большие невинные глаза, позаимствованные, можно было подумать, у одной из сестер Митфорд.

Итак, Джон отнюдь не был аскетом. Он был человек обеспеченный и уже порядочный *bon vivant*[8], хотя дома родители держали его в ежовых рукавицах.

Спустя несколько лет Джон вступил в чрезвычайно респектабельный клуб в Лондоне, членом которого был один из его дядюшек. Чтобы тот не узнал его и не доложил родителям, что он позволяет себе излишества, Джон держал у привратника накладную окладистую бороду и не забывал всякий раз, прежде чем войти в клуб, нацепить ее.

Семья Сатро занимала большой особняк в Сент-Джонс-Вуд, охранявшийся по ночам сторожем, который, бывало, доставлял беспокойство Джону, когда он поздно возвращался домой. Однажды Джон пригласил к себе приятеля, и тот потерял ключ от комнаты. Миссис Сатро не легла спать, пока аварийная команда из фирмы-производителя не сменила все замки в доме. С тех пор никаким приятелям Джона не разрешалось оставаться на ночь. Случалось, что, не получив ожидаемого приюта на Холл-роуд, им приходилось идти аж до Норт-Энд-роуд, чтобы найти ночлег. Но нам хватало времени великолепно повеселиться за ланчем и обедом. Именно там — а не так, как описано в «Возвращении в Брайдсхед», — я впервые отведал яйца ржанки.

Джон — друг на всю жизнь, верный, радушный, а главное, комик; гений миманса. В 1923 году телефон еще представлялся *outré*[9], и Джон смешил нас воображаемыми разговорами по воображаемому аппарату.

Джон, как никто из всех, кого я знаю, никогда не устает от друзей, не ссорится с ними, но лишь год от году расширяет их круг, завязывая дружбу с представителями обоих полов и всех народов.

Оксфордский «Железнодорожный клуб», создателем которого он был, в восторженных тонах описан мистером Гаролдом Эктоном в его «Мемуарах эстета». Я поздно взялся за автобиографию — будучи уже шестидесятилетним. Многие

---

[7] От латинского vanus — пустой, ничтожный, суетный.

[8] Кутила (*франц.*).

[9] *Здесь*: бесполезная игрушка (*франц.*).

сверстники успели меня опередить. Лень было излагать в слегка измененной форме анекдоты, когда-то так замечательно рассказанные. Но у меня сохранилось меню первого обеда нашего «Железнодорожного клуба» 28 ноября 1923 года. В последующие годы, когда мы окончили Оксфорд, наши встречи стали более подготовленными, а количество членов увеличилось за счет друзей Джона, которые в пору образования клуба учились в Кембридже и Сэндхерсте. Повара приглашались из Лондона, на столе появлялись превосходные вина. Потрясенным машинистам дарили серебряные портсигары, а в пунктах прибытия нас ожидал комитет по организации торжества. Но для первого заседания клуба мы просто сняли вагон-ресторан в поезде Пензанс — Абердин, который проходил через Оксфорд, в Лестере сошли и через полчаса сняли другой вагон-ресторан, чтобы вернуться в Оксфорд. Мы были довольны пятишиллинговым обедом (в те дни он состоял из семи перемен). На обратном пути Гаролд произнес речь во славу шеф-повара. Из тринадцати членов, расписавшихся на моем меню (наверняка там были и другие, но ни Джон, ни я не можем назвать их), я за последние двадцать пять лет видел только четырех.

Джон по-настоящему увлекался железной дорогой и знал свой «Брадшо»[10], как мои отец и брат знали свой «Уизден» (крикетный альманах), но для большинства из нас это был всего лишь оригинальный способ весело провести вечер. В те дни Билли Клонмор (ныне он граф Уиклоу) давал ужин на крыше храма Святого Петра в восточном Лондоне. В Баллиоле был клуб, называвшийся «Наоборот», члены которого чрезвычайно осложнили себе жизнь тем, что день у них проходил в обратном порядке: на рассвете они в вечерних костюмах садились играть в карты, пили виски и курили сигары, затем в десять утра обедали и тоже наоборот: начинали со сладкого, а кончали супом. Через год-другой это помешательство — я имею в виду не этих чудаков, а устройство вечеринок в самых причудливых местах — докатилось до Лондона и газеты раструбили о нас, назвали «блестящей молодежью» и испортили нам все веселье. Но в ноябре 1923 года это было свежо и в эскападах принимал участие лишь тесный круг друзей. Да и не все из нас были «молодежью». Помню д-ра Каунсела, Собачника, который имел в Броаде собственную службу социального обеспечения студентов, носил твидовые плащи, шелковые рубашки и галстуки от «Братьев Холл» и постоянно выполнял роль суфлера на всех спектаклях Театрального общества; пожилого и нелепого преподавателя тамильского и телугу Сиднея Робертса, которого очень любили только за то, что, прослужив всю жизнь в Индии, он находил наши выходки очаровательными.

«Железнодорожный клуб» был детищем Джона; он также был одной из многочисленных сцен, на которых Гаролд Эктон, будучи еще на первом курсе, выступал с неподражаемым остроумием.

И он на всю жизнь остался мне другом. В моих романах есть персонажи — Амброуз Силк и Энтони Бланш, — в которых читатели пытаются увидеть сходство с Гаролдом, к его и моей досаде. Там есть несколько случайных совпадений. Писатель, садясь за рабочий стол, не свободен от пережитого и воспоминаний. Жизненный материал, из которого он черпает, — это смесь всего, что он видел и делал. Но ни в одном из упомянутых персонажей я не пытался дать портрет Гаролда. Если бы я мог сделать это сейчас! Его собственные «Мемуары» совершили этот опасный подвиг. Он описывает, как появился в Оксфорде с определенной целью. Он уже создал себе репутацию в Итоне, сборник его стихов «Аквариум» вышел в Лондоне и был хорошо принят критикой. Он намеревался расшевелить нас, и это ему более чем удалось.

Происхождения Гаролд самого космополитичного, как Хьюберт Дагген, но, в отличие от Даггена, он не страдал от недостатка женской компании. Стройный, со слегка восточными чертами лица, с мелодичной и звучной речью, своеобразием своего словаря обязанной в равной степени Неаполю, Чикаго и Итону, он вознамерился покончить с эстетами старой выучки, которые еще кое-где уцеле-

[10] Справочник расписания движения пассажирских поездов.

ли в сумерках 90-х годов, а заодно с живущими простецки, обожающими природу, народные песни и пешие прогулки неряшливыми наследниками «георгианских» поэтов. Странно, что мы подружились с ним, ибо в юности мои вкусы кое в чем совпадали со вкусами тех поэтов. Что, думаю, было между нами общего, то это, так сказать, «ощущение полноты бытия», тяга к разнообразию и абсурдности жизни, открывающейся перед нами, преклонение перед артистами (разными у него и у меня), презрение к подделке. Он всегда был лидером, я — не обязательно — ведомым. Его кругозор был намного шире моего. Я был истинным продуктом островной английской культуры. В самом деле, в девятнадцать лет я еще ни разу не пересекал море, не знал современных иностранных языков. Гаролд как бы приблизил остальной мир с его флорентийскими гигантами живописи и парижскими новаторами, Бернсоном[11] и Гертрудой Стайн, Магнаско и Т.С.Элиотом, а прежде всего троицей Ситуэллов, которые были предметом его восхищения и особой любви. Когда мистер Бетжемен был еще школьником и драил церковную медь, Гаролд уже коллекционировал предметы эпохи королевы Виктории. Я тогда отдавал предпочтение Ловету Фрэзеру (возможно, забытому ныне иллюстратору и рисовальщику, который был продолжателем стиля «братьев Бикерстафф»[12]) и Эрику Гиллу. Гаролд далеко увел меня от Фрэнсиса Гриза к барокко и рококо и к «Бесплодной земле» Элиота. Тогда он был еще не таким эрудитом, каким стал позже, но исключительно восприимчивым к любой моде в литературе и искусстве, ярым их апологетом, дотошным и несерьезным, забавным и активным. Он любил шокировать, а потом извиняться с преувеличенной вежливостью. Он и сам бывал шокирован и судил весьма строго всякий раз, когда увиденное или услышанное входило в противоречие с его конкретным и своеобразным пониманием того, что прилично, а что нет. Свойство, традиционно присущее оксфордским эстетам, а именно: вялость, он презирал. Он был католиком, но в свою веру не обращал; не часто он бывал и в обычных папистских университетских кругах, но именно на собрании Ньюменовского общества, куда меня затащил Эсме Говард (друг из Нью-колледжа, двоюродный брат моей будущей жены, умерший трагически рано, который ни разу не бывал в «Клубе святош») послушать Честертона, я и познакомился с ним, с чего и началась, как уже говорил, наша дружба, несмотря на всю нашу несхожесть. Я, конечно, был несколько ослеплен его явным превосходством по части жизненного опыта, но это не стало основанием покровительственного отношения с его стороны или зависти — с моей. Среди хартфордских «отбросов» был удивительно красивый «спортсмен», с которым Гаролд вознамерился завязать романтические отношения. Именно то, что сей Адонис почти ежедневно бывал у меня, заставляло захаживать и Гаролда, хотя и наша компания, и то, чем мы угощались, были ему не очень по вкусу. Пока мы пили пиво, он потягивал водичку и не сводил страстного взгляда с неприступного юного атлета.

В свой черед Гаролд устраивал у себя в Мидоу-Билдинг завтраки, на которых я быстро обзавелся новым кругом друзей — многие из них были итонцами, и я уже упоминал, как они свели с ума и разрушили «Клуб святош».

Роберт Байрон был один из них. По восемнадцатилетнему Роберту с трудом можно было представить, что он предпримет опасные путешествия и с такой неистовой страстью окунется в изыскания. Тогда он был такой же островной натурой, как я («К черту заграницу!» — обычно кричал он, когда упоминали о путешествиях), только еще более невежественным. Эта невежественность была его своеобразным преимуществом, потому что побуждала с неослабевающим воодушевлением стремиться к открытиям даже давно известных фактов и мест. Помню его недоумение и досаду, когда он попытался выдать за свое путешествие, описанное в одной из моих любимых книг — «Фарос и Фариллон» Э.М.Форстера. «Ну *откуда* ты все это знаешь? *Где* ты это нашел? *Кто* тебе об

[11] Бернард (Бернхард) Бернсон (1865—1959) — американский искусствовед, специалист по искусству итальянского Возрождения, большую часть жизни прожил в Италии.

[12] То есть Джонатана Свифта (1667—1745) и Ричарда Стила (1672—1729), писавших под одинаковым псевдонимом: Исаак Бикерстафф.

этом рассказал?» В школе или в университете он мало чему научился и впоследствии был склонен думать, что преподаватели и доны в собственных интересах скрывали от него знания, которые он потом получил самостоятельно. Все, что ему пытались преподать — античных авторов и Шекспира, — он отбросил, как фальшь. В последующие годы он заявлял, что уважает Фаулеровский словарь «Современного общеупотребительного английского языка», но так и не научился писать изысканно и без ошибок. У него был талант на рассказ с острым, запутанным сюжетом, пикантный анекдот, легкий абсурд. Позже его интересы стали намного шире, но в Оксфорде он был совершеннейший клоун, притом очень хороший.

Он был низкорослый, толстый и тягостно, до неприличия некрасивый. Лицо желтое. Он имел явное сходство с королевой Викторией в пору ее пятидесятилетнего юбилея и часто этим пользовался на маскарадах. Он боролся со своей непривлекательностью, как другие до него, тем, что доводил ее до гротеска. Любил надеть яркий костюм, охотничью шляпу, желтые перчатки, пенсне в роговой оправе и вдобавок говорить с простонародным акцентом. Смотрел злобно, вопил и огрызался, впадал в ярость, иногда настоящую, иногда наигранную — понять было нелегко. Каждый раз, как он появлялся, что-то происходило: то он падал на улице, симулируя припадок эпилепсии, то вопил прохожим с заднего сиденья машины, что его похитили. Он почти во всем был полной противоположностью элегантному и учтивому Гаролду. Гаролд был богат и известен в интернациональной среде высшего света; Роберт — беден и полон решимости — Бог свидетель! — не поступаясь достоинством, но пробиться в мир власти и моды; и это ему удалось. Гаролд всю жизнь провел среди произведений искусства; Роберту они были в диковинку, и когда он видел что-нибудь стоящее, то буквально был вне себя или от восторга, или от возмущения. Или: «Почему же об этом никто не знает?» (тогда как любой, кому это было интересно, все прекрасно знал), или «Хлам! Мерзость! Мусор!» (и это о многих признанных шедеврах). Гаролд от вина иногда приходил в легкомысленное настроение. Роберт, подвыпив, тупел, становился агрессивен, задолго до наступления вечера засыпал, представляя собой непривлекательное зрелище. За все это его очень любили и, больше того, восхищались им. Мне он нравился, и до конца беспокойных 30-х, когда его произвольные суждения стали, на мой взгляд, окончательно невыносимыми, я получал большое удовольствие, находясь в его компании.

Дэвид Тэлбот-Райс, казалось, жил беззаботной, полной удовольствий жизнью, однако втайне очень усердно занимался, так что теперь он достиг всех мыслимых академических высот. Он единственный среди нас (за исключением Эдварда Лонгфорда, державшегося особняком), кто ухаживал за студенткой, талантливой русской, впоследствии его женой.

Из тех, кто стал писателем, самый знаменитый — это Грэм Грин. В Баллиоле он жил очень уединенно. Я в те годы едва знал его. Не был у него, как и он у меня. Позже он стал моим другом, а также другом Гаролда и Джона Сатро, но у меня такое впечатление, что он смотрел на нас (а возможно, чуть ли не на всех студентов) свысока, как на хвастливых мальчишек. И, разумеется, в наших попойках он участия не принимал.

К этому списку следует добавить мистера Энтони Пауэлла, не потому, что мы с ним в то время были в тесной дружбе, а потому, что впоследствии он достиг таких творческих высот. Читая его блистательные романы, я порою ловил себя на мысли — более того, имел глупость высказать ее в многочисленных рецензиях, — что повторяющиеся совпадения, якобы случайно происходящие в человеческой жизни, что и составляет тему его произведений, далеки от правдоподобия. В юношеские и в молодые годы пути героя и одних и тех же персонажей постоянно пересекаются. После статьи, в которой я выразил сомнение по поводу достоверности такого множества совпадений, я стал припоминать, как происходило наше с ним знакомство, и понял: то, что он пишет, — настоящий обыденный реализм. В Оксфорде наши отношения были дружелюбными, хотя дружбой их вряд ли можно было назвать. Мы редко когда встречались, заранее о том условившись, и бывало, что долгое время мы вообще не видели друг дру-

га. Но так уж определила нам судьба. Три года спустя после окончания университета я попробовал освоить мебельный дизайн в школе при Совете Лондонского графства на Саутхэмптон-Роу. В том же, что и я, классе рисунка оказался и Тони, который изучал книжное оформление. Чуть позже, когда я остро нуждался в деньгах и искал заказ на книгу, именно Тони познакомил меня с моим первым издателем. Его невестой оказалась девушка, с которой моя будущая жена снимала одну квартиру. В конце войны он работал в том же отделе Министерства обороны, что и мой свояк, и они снимали с ним на двоих дом на Риджентс-парк. Когда он обосновался в деревне, то выбрал дом всего в миле или двух от Меллзов, с которыми меня соединили тесные узы. Полагаю, в более разреженном обществе, как в Соединенных Штатах, или более компактном, как, скажем, во Франции, подобные случайные совпадения вряд ли были бы возможны. Одна из заслуг Тони состоит в том, что он отметил эту, думаю, чисто английскую, взаимосвязанность людей. Могу добавить, что не смог опознать в его произведениях ни одного из наших с ним многочисленных общих знакомых. Мне Тони запомнился обыкновенным старательным студентом, любителем генеалогии и военной формы.

Я ничуть не удивился, когда Роберт обратился к писательству; Тони, Гаролд, Кристофер Холлис, Питер Кеннелл и Дуглас Вудраф явно шли к этому. Темной лошадкой в моем поколении был мистер Алфред Дагген. Мало что могло сильней удивить меня сорок, тридцать или даже двадцать лет назад, чем предсказание, что Алфред станет усердным, плодовитым автором исторических романов, столь уважаемым сегодня. Я упоминал о его младшем брате, Хьюберте, утонченном денди, какими памятны первые десятилетия XIX столетия. Алфред был подобен полным жизни повесам конца XVII века. Он тогда был очень богат, имея право распоряжаться состоянием, какого не было ни у кого из наших сверстников. Кроме того, он был пасынком почетного ректора университета, лорда Керзона. Это обстоятельство раздражало университетское руководство, которое иначе выставило бы его без особых церемоний. Мы частенько напивались, Алфред же — едва ли не ежедневно. В колледж он приехал со сворой гончих; в любое время суток он мог вызвать из гаража Макферсонов автомобиль с шофером. Поздним ли утром в седле, или на самой заре в «43» (ночном клубе миссис Мейрик на Джерард-стрит), Алфред всегда был под мухой, но никакого буйства, всегда тщательно и к месту одет, вежлив; он жил в алкогольном дурмане. Баллиолские стервятники знатно, по их меркам, поживились, играя с ним в карты. Он расплачивался неукоснительно. Когда игроки вставали из-за стола, Алфред вылезал в окно, садился в поджидавший автомобиль, и шофер вез его в Лондон. На Джерард-стрит он бодро подписывал все счета, которые ему предъявляли, и всегда их оплачивал.

Когда я познакомился с ним, Алфред был откровенным коммунистом. Воспитанный в духе католицизма, в Итоне он формально отрекся от него перед архиепископом Йоркским, который принял его в лоно англиканской церкви. Вскоре он отрекся и от нее в пользу атеизма. Необыкновенные способности разглядел в нем лорд Керзон. Алфред обладал исключительной памятью, и в смутные годы, когда он продолжал беспробудно пить, многие видели, как он сидит в Хэквудской библиотеке, явно пьяный, листая страницы трудов по истории, его мозг, как электронная машина, необъяснимым образом запоминал малоизвестную информацию, которая пригодилась ему, когда он героически преодолел наследственный порок.

Сирил Конноли еще не опубликовал описания своей университетской жизни. Когда оно появится, думаю, в нем мало будет приятных воспоминаний. Как он рассказывает во «Врагах дарования», он был посвященным некоего эзотерического культа, о существовании которого большинство в Итоне не подозревали. Его всячески обхаживали, как всякого посвященного, так что он возжелал сблизиться с донами, от которых ожидал подобного же внимания к себе. Но для донов важно не только, чтобы студент обладал способностями, но и проявил их, Сирил же никогда не занимался всерьез. Я знал Сирила в то время, но не могу назвать его близким другом. Он был непьющим (и сейчас не пьет), я же, как уже го-

ворилось, считал совместное пьянство залогом крепкой дружбы. Сирил был слишком привередлив для нашей буйной компании.

Он был беден и страдал от этого (думаю, он напишет об этом). В школе не имеет значения, сколько у тебя карманных денег. В университете оказалось, что он не может швырять деньгами, как его старые друзья по Итону. Подобная проблема никогда не беспокоила Кристофера Холлиса, бывшего точно в таком же положении, но Сирила преследовал англо-ирландский дух дендизма, от которого он в конце концов избавился спустя несколько лет, сроднившись с Монпарнасом и Барселоной. Баллиол его не устраивал — недостаточно роскошный колледж, хотя разве что лишь по сравнению с Кеблом. Архитектура унылая. Ему бы подошел Пекуотер со стипендией в семьсот пятьдесят фунтов в год. В Баллиоле, где содержание было скромнее, он чувствовал себя неуютно — так мне кажется.

Чтобы дополнить портрет моего поколения, должен упомянуть троих людей, которых не очень любил, но по своей наивности гордился тем, что знался с ними.

Бэзил Мюррей был сущий дьявол, который странным образом оказался не в своих пуританских родителей, Гилберта Мюррея, профессора греческого языка, и леди Мэри Говард (принадлежавшей к Карлайловой ветви рода Говардов). Он был очень умен. Слишком яркая и авантюрная личность среди литературной элиты, объединившейся в узкую, ведущую тихое, спокойное существованием группу, он восстал против их претензий на верховенство и образовал, в подражание Кембриджу, собственный кружок «Апостолы»: двенадцать человек, отобранных им по уму, а не, как их новозаветные предшественники, по нравственной чистоте. Никто из них не принял этой затеи всерьез, и скоро кружок распался.

У мистера Питера Родда было сумрачное, надменное лицо молодого Рембо. Как сын посла он был настоящим космополитом, но великосветское общество его ничуть не интересовало. Искусство его тоже не увлекало. Он был человек действия и думал только о морях да пустынях. Некоторые читатели заявляли, что узнали в фигуре Бэзила Сила, который появляется в некоторых моих романах, сочетание черт Бэзила и Питера.

Третий очень отличался от этих двоих, и на самом деле именно с него списаны те персонажи моих романов, которых часто ошибочно отождествляют с Гароллом Эктоном. Звали его Брайан Говард — выбор сего патронима был блажью его отца, по общему мнению, урожденного Гэссавея. У меня нет сомнений, что, прежде чем мы умрем, кто-нибудь, не я, напишет мемуары о Брайане. Его жизнь — благодатный материал для анекдота. Все, что пока появилось, — это «От Оскара до Сталина» Сирила Конноли (представленная публике под названием «Куда Энгельс боится ступить»), блистательная сатира на 1937 год, в которой, между прочим, собственная жизнь Сирила в студенческие годы увидена глазами озлобленного парии. Брайан, появившись в колледже, решил показать, что среди всех искусств предпочитает спорт. В Буллингтонский клуб он вступать не стал, но в Гринде бывал. Больше того, в исключительно снобистские времена, которые наступили сразу после меня, он умудрился стать больше чем просто шутом — арбитром для беспечных аристократов, которых он заставил перемениться в собственном романтическом духе, как молодой Дизраэли, вдохновивший движение «Молодая Англия». «Доверяйте лордам» — такой девиз был начертан на флаге в его комнате на день его рождения, и ныне есть много умиротворенных пэров, которые могут подтвердить, что развлечениями своей юности во многом обязаны Брайану. Порой он беспокоил их, к примеру, когда «спортсмены» Тринити-колледжа расстроили вечеринку, на которой он присутствовал, и заставили гостей разбежаться, он пригрозил: «Мы скажем нашим отцам, чтобы они повысили вам арендную плату и выселили вас». В такие моменты, думаю, он действительно верил, что Гэссавей был королем вигов. Он был безнадежным гомосексуалистом, жертвой последовательных обманов и покончил с собой, едва успев наконец разбогатеть. В девятнадцать лет он был напорист и надменен, умел намного талантливее Роберта отбрить противника, отличался невероятной элегантностью, характерной

для романтической эры за столетие до нашей. Безумный, скверный и опасный, чтобы знаться с ним.

Эти трое имели одну общую черту — надменность, решимость разговаривать с миром на своем собственном языке. В среднем возрасте высокомерия в них поубавилось, но уверенность в себе они не потеряли.

5

Как-то, десять лет спустя, я был в Мэдресфилде, в доме, который новые хозяева щедро украсили надписями. Мы с Мейми Лайгон стояли в саду у фонтана, на котором красовалось: «День без смеха — потерянный день», и она заметила: «Ну, мы-то с тобой не потеряли и дня, правда?»

Будет ошибкой представлять мою студенческую жизнь как сплошное веселье. Были ссоры, похмелье и периодические приступы юношеского отчаяния (в один из которых, как я рассказывал, я попросил отца перевести меня в Школу искусств). А еще были не дававшие покоя долги.

Читая предыдущие страницы, вы, наверно, удивлялись, как я мог позволить себе вести такую жизнь, какую описал. Я и не мог ее себе позволить. Моя стипендия составляла восемьдесят фунтов в год. Помощь от отца — номинальные двести двадцать фунтов, к которым добавлялись лишние полсотни на дни рождения, Рождество и в ответ на отчаянные мольбы о спасении. Столько в среднем тратил студент в мое время, но у меня уходило намного больше. Единственно когда я мог сэкономить, это в каникулы. За границу я никогда не ездил, а отдыхал с Хэмишем у меня или у него дома. Во время учебного года я швырял деньги не глядя и всегда испытывал недостаток наличности. В Старом Банке мне с трудом шли навстречу, не то что в последующие годы; превышение кредита в какие-то несколько фунтов влекло за собой резкое предупреждение, что они больше не станут обналичивать мои чеки. Оксфордские лавочники были куда более снисходительны. За одежду, книги, табак или вино не нужно было платить сразу. Колледжу — периодические счета за комнаты, уголь, обучение, пользование библиотекой и так далее, а также еда и выпивка, заказанные в колледже, — было необходимо платить точно в срок, что съедало большую часть того, что я получал из дому. Даже лавочники начинали проявлять беспокойство после годовой задержки, и приходилось их успокаивать традиционным способом — делая новые заказы. Что касается денег на карманные расходы, недостаток которых стал ощущаться еще острее, после того как я зачастил к «Джорджу», отвратительный, но тем не менее модный ресторанчик, то кое-что я добывал, сотрудничая в «Изисе», оформляя суперобложки для издательства «Чэпмен и Холл» да рисуя экслибрисы для разных знакомых. У матери было мало собственных денег. Я все вытянул. У брата можно было иногда стрельнуть пятерку. Но занимал я больше. К богатым друзьям я с подобной просьбой не обращался. Алфред Дагген, конечно, подписал бы чек почти на любую сумму и в любое время, но щепетильность не позволяла мне брать у него в долг. Так что я просил у тех приятелей, кто победнее. Когда Теренсу исполнился двадцать один год и он получил право распоряжаться наследством, я занял у него сто фунтов. Он дал мне просимое одной бумажкой (первый раз в жизни я держал в руках банкноту в сто фунтов) и с гордостью отнес из своего банка в мой. Его кузен-коммунист попытался облегчить меня на половину суммы, но я не поддался. Я расплачивался с Теренсом несколько лет, выдавая ему по пять фунтов в год, пока не вернул все. На подобных же условиях я занял еще у другого парня в Хартфорде. Но эти дотации не помогли мне (в то время и в тех обстоятельствах) решить все проблемы. Я окончил университет, имея долг почти двести фунтов, и следующие три года расплачивался с оксфордскими долгами, делая новые в Лондоне, и еще четыре года не был полностью платежеспособным и независимым. Я не назвал бы мое тогдашнее финансовое положение тяжелым. Меня это не слишком и не часто беспокоило, но изредка все же портило настроение.

Единственное, о чем я серьезно сожалею, так это о том, что в последнем семестре угробил столько времени на занятия. Знай я, что получу отличие лишь

третьей степени, я бы не стал стараться и удовольствовался даже четвертой. Но я-то самоуверенно надеялся получить вторую и занимался по многу часов в день, иногда тратя на это и вечера, пытаясь прочесть все, что не прочел в свое время.

Как я мог бы прекрасно провести последнее лето, если бы не эти иллюзии относительно экзаменов! Но я собирался учиться дальше, в следующем семестре наверстать упущенное, а там, уже занимаясь с удовольствием, и получить степень. Мы с Хью Лайгоном делили одну квартирку на Мертон-стрит рядом с теннисным кортом. Одного семестра упорной работы в уединении, думал я, будет достаточно, чтобы подтянуться по всем предметам. Оказалось, что недостаточно.

С экзаменов я вышел обеспокоенный тем, насколько трудными оказались для меня вопросы. Но даже тогда я еще не терял надежды. Кратуэлл и другой мой преподаватель устроили обед для соискателей степени по истории, на котором я появился подвыпившим, а потом вызвал у них еще большую неприязнь, попытавшись спеть негритянский спиричуэл.

В последнюю свою студенческую ночь я был на большой вечеринке в Баллиоле, откуда Патрик Бэлфур спустил меня на веревке в час ночи, и я вернулся в Хартфорд через сад колледжа Всех Душ.

Устный экзамен я сдавал с последней группой в конце июля. Мы с Хэмишем остановились в Эбингтон-Армз в Беркли. Я пешком отправился в Оксфорд в своем затрапезном костюме и белом галстуке, взял в колледже мантию и предстал перед комиссией. Спрашивали меня кое-как. На другой день вывесили списки с оценками, и мы с Хэмишем отправились в Ирландию. Прощальное письмо Кратуэлла нашло меня в графстве Уотерфорд, в доме близ Каппокуина.

«Не могу не сказать, — писал он, — что третья степень только компрометирует тебя: особенно учитывая, что даже ее ты получил с натяжкой; и по меньшей мере глупо получать оценку, не соответствующую твоему интеллекту. Надеюсь, ты в недолгом времени найдешь себя в какой-нибудь сфере деятельности, где твой интеллект сможет проявиться лучше, нежели в истории».

Отец решил, что, получив В.А.[13] третьей степени, не стоит тратить время и деньги на дальнейшую учебу. Память о собственной неудаче на подобных же экзаменах не позволила ему укорять меня, и он записал меня в Школу искусств со следующей осени.

Окончание следует

Перевод с английского Валерия Минушина

[13] Бакалавр гуманитарных наук.

S U M M A R Y

Dmitry Komm — Pavel Ruminov
Russian cinema: Deadline is near?
Conversation of a pessimist and an optimist.

End of art-house?
Questionnaire of IK.

Art without money. Money without art
Discussion of basis for financing of non-profit culture.

Irina Lyubarskaya
Sky captain
Review of Martin Scorsese's THE AVIATOR (USA).

Kirill Razlogov
Remote control
Review of Svetlana Proskurina's REMOTE ACCESS (Russia).

Anjelika Artyukh
Sign of the four
Review of Ilya Khrzhanovsky's «4» (Russia).

Anton Dolin
Dogs with hearts
Review of Ilya Khrzhanovsky's «4» (Russia).

Nina Tsyrkun
Sex, lies, and internet
Review of Mike Nichols' CLOSER (USA).

Vyacheslav Glazychev
Net-culture

Ivan Forgach
Commerce vs art?

Grigory Pomerants
The Great Inquisitor and his Interlocutor

Personal headlines.

Pavel Kaplevich:
«I'm a sliding along the life posh character»
The artist talks to Elena Kutlovskaya on lifestyle.

Vladimir Epifantsev:
«I don't like spectators»
The noted person of underground talks to Etery Chalandzia about performances, films etc.

Evgeny Gusyatinsky
An empty house
Rotterdam-2005: Russian art-house — festival context.

Sergei Anashkin
«Wisemen» and common men
1st Moscow biennale of contemporary art.

Profit or prophetism?
Materials of the Symposium «Prophets and Revenue» (Pittsburg) devoted to the problems of Russian cinema.

Jean-Paul Belmondo:
«My trump is relaxedness»
The actor is summing up his film career.

Mikhail Kozakov
The stepped down from the screen
Memoirs of the actor.

Ivan Vyrypayev
Euphoria
Script.

Evelyn Waugh
A Little Learning
Excepts from autobiography.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

17 МАЙ 2005 № 13818

Поправка

В подписях к иллюстрациям в рубрике «Чтение» в № 1 за этот год, где был опубликован сценарий Г.Островского «Родственники», по вине редакции не назван Павел Лунгин, режиссер фильма по этому сценарию.

Непростительная оплошность допущена в подписи к фотопортрету В.Ежова в рубрике «Публикации» в № 2. Автор опубликованной фотографии — В.Решетников.

Приносим авторам и читателям искренние извинения за допущенные ошибки.

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Евгения Субботина, Елена Стишова Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 6.04.05. Подп. к печати 21.04.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 13,70
Заказ 5041. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

Джульетта Мазина –
звезда фильмов
неореализма

Ольга Николаева (Солнце) –
звезда реалити-шоу
ДОМ-2 на ТНТ

реалити-шоу
ДОМ 2
ПЕРВАЯ ВЕСНА

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
в 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПЛАХОВА, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, А.ШПАГИНА, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Российское кино: как вернуть деньги? «Круглый стол» «ИК»

Благодаря или вопреки Сталину мы выиграли войну? К 60-летию Победы

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2005:

«СОЛНЦЕ» Александра Сокурова

«СВОЕВОЛЬНОЕ ОБЛАКО» Цай Минляна

«СОФИ ШОЛЛЬ — ПОСЛЕДНИЕ ДНИ» Марка Ротемунда

«ПРОГУЛКА ПО МАРСОВУ ПОЛЮ» Робера Гедигяна

«РАЙ СЕГОДНЯ» Хани Абу-Ассада

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕМЕН ЭКШТУТ

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЮРИЙ АРАБОВ

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

ЧЖАН ИМОУ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Екатеринбург-2004

Почему документалисты уходят в игровое кино?

Таруса-2005

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Реалити-шоу: энциклопедия частной жизни

Образ реальности на ТВ: продолжение темы

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ

В РУБРИКЕ

Михаил Козаков о Зиновии Гердте и Валентине Гафте

Владислав Микоша. Воспоминания фронтового оператора

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе. ОТРЫВ

Ивлин Во. НЕДОУЧКА